VISIT…

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

МОСКОВСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ ДВАЖДЫ ОРДЕНА ЛЕНИНА
КОНСЕРВАТОРИЯ ИМ. П. И. ЧАЙКОВСКОГО
КАФЕДРА ТЕОРИИ МУЗЫКИ

С. ГРИГОРЬЕВ

ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ КУРС ГАРМОНИИ

72190

*Допущено Управлением
учебных заведений и научных учреждений
Министерства культуры СССР
в качестве учебника для студентов
теоретико-композиторских факультетов
музыкальных вузов*

БИБЛИОТЕКА
Харьковской государственной
консерватории

МОСКВА «МУЗЫКА» 1981

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

© Издательство «Музыка», 1981 г.

ПРЕДИСЛОВИЕ

Предлагаемый «Теоретический курс гармонии» в равной мере является учебником для теоретико-композиторских факультетов высших музыкальных учебных заведений и научным исследованием основополагающих закономерностей гармонии. Такое совмещение продиктовано рядом причин и конкретных условий, в которых находится теория гармонии к настоящему времени.

Учебный курс гармонии подразумевает неразрывное единство двух составляющих его частей — теоретической и практической, каждая из которых служит необходимой опорой для другой, а обе они в конечном счете направлены к одной и той же цели — к углубленному осознанию важнейших явлений и закономерностей музыкальной организации. Как известно, в различных курсах обе части акцентируются по-разному, что обусловлено конкретным назначением курса — его специальным или общим характером, объемом, программными требованиями. Вместе с тем одна из ведущих и плодотворных тенденций нашего времени — значительное усиление собственно теоретического аспекта в различных курсах гармонии[1]. Особенно возрастает значение теории в вузовском специальном курсе гармонии, где теоретическая часть выделена в фундаментальный лекционный курс.

Современный уровень вузовского теоретического курса гармонии позволяет привлечь к его построению не только существующие учебные пособия и учебники[2], но и ряд научных ис-

[1] Эта тенденция отчетливо выражена, например, в учебнике Т. Ф. Мюллера (72) для исполнительских факультетов музыкальных вузов.

В настоящей книге принята следующая система ссылок: цифры в скобках указывают порядковый номер данного труда по списку литературы и соответствующие страницы. Для указания тома, части или выпуска вводятся римские цифры.

[2] Например, «Теоретический курс гармонии» Г. Л. Катуара (48), «Лекции по курсу гармонии» И. В. Способина (109), «Теоретические основы гармонии» Ю. Н. Тюлина и Н. Г. Привано (127), «Гармония» В. О. Беркова (16), «Учение о музыкальной фактуре и мелодической фигурации» Ю. Н. Тюлина (124), «Лекции по гармонии» Т. С. Бершадской (22).

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

следований[3]. Однако научные исследования в силу их специфических задач и жанровых особенностей, как правило, не могут прямым и непосредственным образом служить целям учебного курса. Установление связи между ними — переведение положений научного исследования на почву учебного курса — почти всегда требует множества посредствующих звеньев, нахождение которых само по себе подчас затруднительно не только для учащихся, но и для преподающих. По существу здесь открывается возможность лишь частичного и эпизодического применения материалов исследований в учебном курсе, что всегда сопряжено с необходимостью извлечь и собрать, систематизировать и обобщить массу рассредоточенных теоретических сведений. Вдобавок далеко не ко всем темам курса можно найти достаточное количество материала в имеющихся исследованиях.

Кроме того, некоторые пособия, созданные несколько десятилетий тому назад и не утратившие своей ценности, естественно, требуют коррективов в той или иной своей части. Другие недостаточно уравновешивают собственно теоретическую и практическую стороны курса, проявляя характерную для учебников и учебных пособий преимущественно практическую направленность (систематическое обращение к практико-технической сфере курса, обилие подробных анализов, наличие учебных заданий и т. п.), что в определенной мере оттесняет теоретическую проблематику. Третьи специально сосредоточены на разработке лишь отдельных избранных тем курса и не рассчитаны на его равномерный и полный охват.

И если содержание научных исследований не вмещается в рамки учебного курса, будучи чрезмерным для него, то степень разработанности научных проблем в учебных пособиях специально теоретического профиля при все возрастающей роли таких проблем в специальных курсах оказывается недостаточной.

Отсюда следует, что, несмотря на наличие столь серьезных источников для учебного теоретического курса гармонии, как названные выше исследования и учебные пособия, создание достаточно полных и систематизированных собственно теоретических руководств по специальному курсу гармонии и в настоящее время является задачей, далеко не во всем еще решенной. Пути к ее решению могут быть разными. Один из них — создание учебника или учебного пособия на

[3] Таковы прежде всего «Учение о гармонии» Ю. Н. Тюлина (120), «Романтическая гармония и ее кризис в „Тристане" Вагнера» Э. Курта (55), «Проблемы классической гармонии» Л. А. Мазеля (62), а также «Музыкальная форма как процесс» Б. В. Асафьева (10), «Строение музыкальной речи» Б. Л. Яворского (149), «Музыкально-теоретические очерки и этюды» В. А. Цуккермана (139), «Художественные принципы музыкальных стилей» С. С. Скребкова (106) — в разделах, касающихся проблем лада, гармонии, общих основ музыкальной организации.

основе ранее возникшего крупного научного исследования (такой преемственной связью отмечены, например, учебное пособие «Теоретические основы гармонии» Ю. Н. Тюлина и Н. Г. Привано и исследование «Учение о гармонии» Ю. Н. Тюлина). Возможен и другой путь, избранный в настоящем «Теоретическом курсе», — путь создания в рамках одной книги учебника и исследования, где изложение отстоявшихся теоретических идей объединяется с их достаточно углубленной разработкой и выдвижением новых точек зрения, где и те и другие подвергаются проверке в постоянном соотнесении с живой музыкальной практикой, а стабильность и окристаллизованность положений учебника сочетаются с мобильностью и процессуальностью научного исследования. При общем равновесии обеих сторон изложение одних тем курса больше соответствует учебному, других — научному аспекту, поскольку разные темы требуют различной глубины исследовательского проникновения.

Такое объединение учебника и исследования позволяет также дать ответ на ряд актуальных эстетико-теоретических вопросов или наметить некоторые направления их разработки, что далеко не всегда возможно в пределах собственно учебника. Возникновение же таких вопросов неизбежно и обусловлено, в частности, следующими обстоятельствами.

Количество трудов по гармонии, созданных за минувшие два-три столетия, различных по своим целям, жанрам, масштабам, научно-теоретическим и учебно-методическим достоинствам, поистине неисчислимо. В их бесконечном многообразии есть труды непреходящей музыкально-научной ценности (подчас несмотря на устарелость или упрощенность отдельных положений). Иногда встречаются работы, где выдающиеся достижения и находки переплетаются с заблуждениями и парадоксами. Наряду с этим в последние десятилетия возникают теоретические работы, сущность которых заключена прежде всего в популяризации теории и практики атонального звуконструирования, распространившегося в XX веке. Поэтому нужны научные ориентиры для оценки как разнообразных и противоречивых явлений музыкальной теории и практики нашего времени, так и их соотношения с явлениями минувших эпох. Понятна также острая необходимость и актуальность для наших дней исследования гармонии в ее живых и многообразных художественно-созидательных действиях, не разделяющих, а, наоборот, органически объединяющих подлинную музыку XX века с музыкой предшествующего времени, раскрывающих истинные основы никогда не прекращавшегося музыкально-исторического движения и обновления.

Наконец, совмещение учебника и исследования служит, по убеждению автора, педагогически целесообразным средством, активно направленным не только на расширение и укрепление знаний учащегося, но и на пробуждение в нем научной пытливо-

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

сти, самостоятельности мышления и стремления к собственному пути в науке.

Как учебник «Теоретический курс» охватывает полный круг тем специального курса гармонии, предусмотренных существующей учебной программой[4]. Разработка их осуществлена на основе наиболее значительных достижений отечественной теории гармонии, представленных трудами и педагогической деятельностью И. В. Способина и Ю. Н. Тюлина. Своим содержанием и общей планировкой «Теоретический курс» соответствует лекционному курсу гармонии, который в течение многих лет читается автором в Московской консерватории. Важнейшими истоками этого курса, под определяющим воздействием которых он формировался, были лекции и практические занятия по гармонии И. В. Способина в период 40-х — начала 50-х годов, «Учение о гармонии» Ю. Н. Тюлина и общие положения книги «Музыкальная форма как процесс» Б. В. Асафьева (об интонационной природе музыкального искусства, о путях его развития в процессе общественной художественной практики).

Основу «Теоретического курса гармонии» как научного исследования составляет признание единого обобщающего принципа музыкальной организации — принципа универсального, подразумевающего возможность безграничного ее развития; принципа столь же естественного, сколь естественна способность человека чувствовать и мыслить; принципа, фокусирующего основные логические предпосылки и закономерности музыкального сознания. Таким принципом — исходным и высшим — является ладовая организация музыки, а теоретическая концепция предлагаемого курса в целом представляет собою ладотональную концепцию. Краеугольным камнем ее служит положение о том, что история музыкального искусства начинается и развертывается параллельно с историей лада в его различных воплощениях — единых в своей основе и бесконечно многообразных по форме. Отсюда вытекает общая отрицательная оценка атонализма, поскольку при всем формальном, кажущемся многообразии его путей и разновидностей в существе своем он прежде всего есть отрицание принципа ладовой организации.

Таким образом, в предлагаемом курсе рассматриваются кардинальные, ставшие классическими в широком смысле слова закономерности гармонии, которые нашли наиболее полное и концентрированное выражение в музыке примерно четырех последних столетий и сохранили свое художественно-конструктивное значение для наших дней.

---

[4] Гармония. Программа-конспект курса для историко-теоретических факультетов музыкальных вузов. Составитель проф. С. С. Григорьев. Министерство культуры СССР. Всесоюзный методический кабинет по учебным заведениям искусств и культуры. М., 1974.

Разработка обоих аспектов содержания «Теоретического курса» — учебного и особенно научно-исследовательского — естественно выдвигала перед автором необходимость анализа и обобщающего осмысления широкого круга положений, относящихся не только к области гармонии, но и к другим областям теоретического и исторического музыкознания, а также философии и эстетики. Этот круг включает множество научных явлений различного времени. На их фоне ярко раскрывается выдающееся значение отечественной музыкальной науки, особенно советского периода. К числу крупнейших достижений советского музыкознания принадлежат те труды, которые автор «Теоретического курса» считает во многом исходными и опорными для собственно научной части книги. Таковы названные выше работы Ю. Н. Тюлина (120) и Б. В. Асафьева (10), теоретическое наследие И. В. Способина, из трудов последних лет весьма существенна книга «Проблемы классической гармонии» Л. А. Мазеля (62).

Всякое исследование необходимо сопряжено не только с развитием апробированных, утвердившихся в науке положений, но и с введением и разработкой теоретических идей и понятий, характеризующих предмет с новых сторон, расширяющих и уточняющих представление о его свойствах и закономерностях. Развитие существующих и введение новых положений в «Теоретическом курсе» обусловлено прежде всего направленностью исследования на раскрытие диалектических предпосылок музыкальной организации и ее процессов, значительная часть которых концентрируется в сфере гармонии. Поэтому выдвинутые в «Теоретическом курсе» понятия конструктивно-логических принципов музыкальной организации (гл. II) имеют обобщающее значение для всей его концепции. В свете названных принципов музыкальная организация предстает как разветвленная диалектическая система, звеньями которой являются многочисленные единства-антитезы, различные по формам конкретного воплощения, по уровню и характеру действия. Составляющие каждое такое звено компоненты музыкальной организации не только противостоят, но и движутся навстречу друг другу. Постоянный процесс их взаимных отталкиваний и притяжений, отдалений и сближений порождает специфические формы промежуточных, переходных явлений, в которых по-разному пересекаются свойства противополагаемых компонентов, обнаруживается гибкая подвижность границ их действия.

Из диалектического единства разнонаправленных стремлений и движений, пронизывающих целостную музыкальную организацию с ее социально-историческими и психологическими основаниями, исходит предложенная в «Теоретическом курсе» система научных положений, классификаций, определений, отразившаяся в ряде новых или в различной мере переосмысленных понятий и терминов. Многие из них обращены непосред-

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

[illegible] организации нашего времени [illegible] с процессами дифференциации, выраженными, например, в явлении [illegible] скрытых диссонансов и консонансов, [illegible] диатоники второго порядка, в горизонтальных и, особенно, вертикальных формах синтеза ладовых структур и т. п.).

Будучи собственно теоретическим руководством, «Теоретический курс гармонии» не содержит каких-либо конкретных учебных заданий — письменных и устных, творческих и аналитических. Такие задания сопутствуют разделам практической части курса, которая проходится параллельно с теоретической. Однако по усмотрению преподающего к темам «Теоретического курса» может быть предложена дополнительная литература — в частности, из списка, помещенного в конце. Труды, включенные в этот список, имеют либо непосредственное, либо опосредствованное, но существенное отношение к проблемам гармонии. Одни из них представляют собою фундаментальные концепционные явления, знакомство с которыми совершенно необходимо, другие посвящены сравнительно частным вопросам, третьи интересны прежде всего как информативные источники, характеризующие направленность музыкальной науки в различных общественно-исторических условиях. Названные в списке труды не только дополняют в том или ином плане изложенное в настоящем курсе. Они позволяют установить и оценить путем соотнесения как многообразные связи и сходства, предшествования и наследования, так и различия или расхождения — подчас весьма значительные — между существующими ныне научно-эстетическими позициями в сфере учения о гармонии.

Автор считает своим долгом выразить глубокую благодарность Н. Н. Синьковской, Д. А. Арутюнову, Т. Ф. Мюллеру, Е. В. Назайкинскому, В. М. Цендровскому и М. А. Этингеру, высказавшим при обсуждении и рецензировании рукописи «Теоретического курса гармонии» ряд ценных соображений и замечаний. С чувством особой признательности обращается автор к памяти Ю. Н. Тюлина, незадолго до кончины прочитавшего в рукописи некоторые ее разделы и главы.

Раздел первый

ГАРМОНИЯ И ОБЩИЕ КОНСТРУКТИВНО-ЛОГИЧЕСКИЕ ПРИНЦИПЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ ОРГАНИЗАЦИИ

Глава I

ПОНЯТИЕ О ГАРМОНИИ. РОЛЬ ГАРМОНИИ В МУЗЫКАЛЬНОМ ЦЕЛОМ

§ 1. Гармония. Ее связи с другими факторами музыкального целого

Многоголосная музыкальная ткань содержит созвучия — одновременные сочетания нескольких различных по высоте тонов — и последования созвучий. И сами созвучия, и связные их последования являются непосредственным выражением гармонии, ее основными материальными атрибутами. Отсюда можно было бы определить гармонию как организацию музыкальной ткани, объединяющую различные тоны в созвучия и связывающую эти созвучия между собою. Однако такое определение устанавливает лишь наиболее очевидные, внешние ее признаки. Сущность же и закономерности гармонии, обусловливающие особые качества ее действия, при этом не учитываются. Остается неясным, например, на какой основе возникают и какими могут или должны быть созвучия и их связи — являются ли они чем-то закономерно-избирательным или представляют собою любые комбинации, которые вообще можно извлечь из звукового материала музыки. Поэтому неизбежно возникает вопрос о музыкально-организующих силах, лежащих в основе гармонии, которые необходимо учесть в ее определении.

Гармония в целом представляет собою результат интенсивных импульсов-излучений лада — интонационно-конструктивного универсума музыки. Концентрируя с особой силой ладовые закономерности, гармония служит наиболее действенной, ничем другим не заменимой формой организации многоголосной музыкальной ткани. Эти закономерности регулируют как структуру созвучий, так и их последования, являются залогом важнейших конструктивно-логических и выразительно-красочных качеств всей системы гармонии.

Созвучие и последование ряда созвучий образуют внутри многоголосной ткани два плана, которые издавна ассоциируются с пространственными координатами в е р т и к а л и и г о р и з о н т а л и. Созвучие выражает при этом вертикаль, ряд следующих друг за другом созвучий — горизонталь. В условиях музыкальной организации и вертикаль, и горизонталь оказываются по существу координатами в р е м е н н ы м и, означаю-

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

щими одновременные и разновременные сочетания тонов.

Сказанное приводит к определению гармонии, которое в данном курсе является основополагающим.

Гармония есть организация многоголосной музыкальной ткани, основанная на ладовой координации тонов по вертикали и горизонтали и выражающаяся в созвучиях и их связях между собою[1].

Многообразные свои функции гармония осуществляет во взаимопроникающем единстве со всеми компонентами музыкальной ткани — живой, организованной музыкальной материи.

Важнейшим условием полноценного действия гармонии является ее союз с мелодией, вне которого всякая самостоятельность гармонии будет иллюзорной, весьма относительной и односторонней. Даже выступая на передний план, приобретая конструктивно-определяющую функцию, гармония порождает мелодию особой категории — мелодию гармонического происхождения. Связям созвучий в гармонии необходимо сопутствуют различные мелодические явления, охватываемые понятием голосоведения.

Мелодия и гармония или шире — мелодические и гармонические явления вообще — есть основные факторы и материальные формы самого бытия музыки, находящиеся в диалектически подвижном соотношении, в непрестанном разграничении и объединении между собою.

Активное и непосредственное воздействие на характер гармонии оказывает фактура как в элементарных ее проявлениях (регистровое размещение тонов созвучия и простейшие приемы голосоведения), так и в сложных процессах, определяющих стилистически различное воплощение гармонического материала. К этому присоединяется воздействие тембровых компонентов — инструментовки.

Организация гармонии во времени и формирование ее важнейших функций (ладовых и фонических) неразрывно связаны с метром и ритмом, образующими своего рода канву, по которой распределяются интонационно-гармонические сгущения и разрежения, регулируются равномерность и прерывистость пульса гармонического движения. Общий характер этого движения — быстрая или медленная поступь гармонии — в большой мере обусловлен темпом и определяет такие художественно-стилистические качества гармонии, как легкость и подвижность или грузность и вязкость, динамическая концентрированность или рассредоточенность.

---

[1] Эта формулировка исходит из теоретических положений Ю. Н. Тюлина, содержащихся в его «Учении о гармонии» (120, с. 18—19), а также из устного определения И. В. Способина, незафиксированного в каком-либо из его трудов.

Наконец, общий рельеф тональных группировок и последований в структуре музыкального целого обнаруживает непосредственные связи гармонии с музыкальной формой, здание которой скрепляется тонально-гармоническим каркасом.

§ 2. Художественно-конструктивная роль гармонии

Действия гармонии имеют разветвленный и многомерный характер, обнаруживаясь в самых различных аспектах музыкального целого. Однако в наиболее общем плане эти действия исходят из двух взаимосвязанных областей, определяемых свойствами самой гармонии. Первая из них — область собственно формообразующих, конструктивно-логических свойств, основанных прежде всего на ладовых функциях гармонии, устанавливающих и скрепляющих связи между всеми компонентами. Вторая — область специфических, присущих именно гармонии выразительных и красочных свойств, более всего основывающихся на фонических функциях гармонии и направленных на ее известное обособление, выделение из общего ансамбля. Следующие проявления гармонии дают общее представление о ее роли в музыкальном целом.

Повсюду обнаруживается действие гармонии как средства слияния нескольких различных тонов или мелодических голосов в одновременном звучании. Любая многоголосная ткань — гомофоническая, полифоническая, гетерофоническая или сложное, составное многоголосие синтезирующего склада — контролируется гармонией, при построении любой многоголосной ткани гармония является важнейшим ориентиром и регулятором. Гармония ощущается в одноголосной мелодической линии как своего рода скрытый резонатор, усиливающий художественно-конструктивный потенциал мелодии в целом, и может быть реализована в голосах, дополняющих и сопровождающих мелодию. Наряду с этим часто возникает несовпадение гармонии, скрытой в мелодии, и гармонии дополняющих голосов, ведущее к их полигармоническому соотношению.

Ладофункциональные свойства гармонии обладают связующей силой, которая пронизывает музыкальное целое на различных уровнях: от кратких звеньев-последований созвучий до общей организации тональной структуры, где выступают самые крупные действующие единицы гармонии — тональности.

Начиная с XIX века композиторы по-особому ощущают и ценят чуткость гармонии к психологически-выразительным, характеристическим и звукописно-красочным нюансам музыки. Появляются стили, в условиях которых гармония вследствие усилившейся вариантности в соотношениях компонентов музыкального целого часто оказывается на переднем плане, приобретая конструктивно-определяющую функцию. Это свойственно музыкальным стилям Листа и Вагнера, Римского-Корсако-

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

ва и Скрябина, Дебюсси и Равеля, Прокофьева и Свиридова. Гармония становится одним из важных критериев стилистических различий: отношение к гармонии и вытекающие из этого ее функции разъясняют многое в характере творческих устремлений и принципов композитора. Показательно, что в XIX—XX столетиях собственно колористические свойства музыки у одних композиторов обусловлены как гармонией, так и инструментовкой (Лист, Вагнер, Римский-Корсаков, Равель, Дебюсси, Хачатурян), у других же сосредоточиваются почти всецело в области гармонии — при соответствующем ослаблении роли темброво-оркестрового фактора (Шуман, Григ, отчасти Брамс) или даже исключении его (Шопен).

Усиленная и подчеркнутая в своем значении (конструктивно-логическом или выразительно-красочном — в зависимости от конкретных историко-стилистических условий), гармония часто становится источником мелодии. Примеры такого рода исключительно многообразны — от «аккордовых» мелодий-тем Д. Скарлатти и Гайдна до темы Звездочета или Шемаханской царицы в «Золотом петушке» Римского-Корсакова.

§ 3. Учение о гармонии как область теоретического музыкознания и как учебная дисциплина

Содержание и цели учения о гармонии издавна определяются как исследование закономерностей, согласно которым образуются созвучия и устанавливаются связи между ними. Однако в ходе самого исследования эта специальная задача перерастает в гораздо более широкую. Неизбежность такого перерастания вытекает из самого существа гармонии, ее связей с другими компонентами и факторами музыкального целого[2], из ее многообразных свойств и функций.

Учение о гармонии на современном его этапе представляет собою музыкально-теоретическую науку о диалектической природе и логике законов музыкальной организации в их взаимосвязи с законами музыкального мышления и обусловленности общественно-историческими предпосылками, о гармонии как художественно-конструктивном факторе музыки, который с особой силой и полнотой сосредоточивает в себе и воплощает эти законы. Специфику учения о гармонии, его ядро и основу составляет теория лада, ладовой системы музыкального мышления и ладотональной организации музыкальных явлений. Одна из самых насущных задач современного учения о гармо-

[2] Понятия «компонент» и «фактор» в теории музыки фигурируют обычно как синонимы, относящиеся — на равных правах — к любой составной части музыкального целого (мелодии, гармонии, ритму и т. д.). В предлагаемом курсе эти понятия дифференцируются: под «компонентом» подразумевается всякая составная часть, понятием «фактор» подчеркивается динамика музыкального становления, когда данная часть выступает как активный «деятель» в системе целого.

нии заключается в раскрытии интонационной жизни гармонии в музыке прошлого и настоящего — жизни исключительно яркой, многосторонней, исторически безгранично перспективной.

Поскольку гармония есть своего рода средоточие законов музыкального языка, постольку отношение к ней всегда выражает определенные эстетические позиции. В связи с этим прежде всего в области гармонии нашли отражение сложность и противоречивость многих явлений современного музыкального искусства. Именно гармония стала в наши дни той областью, в которой сталкиваются глубоко различные, подчас взаимоисключающие убеждения и взгляды, касающиеся в конечном счете не столько самой гармонии, сколько музыки в целом — ее роли и назначения в жизни современного общества, границ ее свойств и возможностей, путей дальнейшего развития.

Пожалуй, ни один из разделов музыкальной науки не располагает таким обилием созданных в последние десятилетия исследований и учебных руководств, как гармония, и никакая другая музыкально-теоретическая наука не отмечена за этот же промежуток времени столь парадоксальным совмещением выдающихся достижений с научно несостоятельными теориями, связанными главным образом с явлениями так называемого авангардизма. Поэтому вопросы, рассматриваемые в учении о гармонии, как и в соответствующем ему учебном курсе, неминуемо приобретают подчеркнутый идейно-эстетический смысл. Из сказанного ясно значение теоретического раздела учебного курса гармонии как научно-методологической основы не только для других разделов этого же курса, но и для общего профессионального формирования музыканта-ученого.

Глава II

КОНСТРУКТИВНО-ЛОГИЧЕСКИЕ ПРИНЦИПЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ ОРГАНИЗАЦИИ

§ 1. Музыкальная организация и ее истоки

Звуковая материя музыки — совокупность различных по высоте тонов, образующих тот или иной музыкальный звукоряд, — является некоей физической данностью, нейтральной в отношении собственно музыкального, художественно-эстетического смысла. Лишь воздействие ряда специфических музыкально-организующих закономерностей, устанавливая взаимные связи и зависимости между тонами, одновременно расчленяя и объединяя звуковую материю на уровне гораздо более высоком, чем уровень элементарных звуковысотных и тембровых различий и сходств тонов, обусловливает ее движение, качественное развитие и рост. Опираясь на имманентно-акустиче-

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

ские свойства и в то же время активно преодолевая их инертность, музыкально-организующие закономерности превращают звуковую материю в живую, интонационно-осмысленную музыкальную ткань.

Под музыкальной организацией подразумевается целостная система взаимодействия звуковых средств музыки и организующих ее закономерностей. Последние, осуществляя внутри этой системы функцию управления, образуют сферу конструктивно-логических принципов, законов музыкальной организации.

Вопрос о законах музыкальной организации, их конструктивно-логических действиях и истоках имеет кардинальное значение для музыкально-теоретических наук, и каждая из них, как и наука о гармонии, решает этот вопрос присущими ей методами.

Областью формирования и действия законов музыкальной организации является социально и исторически обусловленная общественная музыкальная практика — одна из форм идейно-художественной жизни общества, выражающаяся в создании, исполнении и восприятии музыки. Основные факторы общественной музыкальной практики — общественное сознание и различные по характеру, масштабам и структуре объективные музыкальные явления.

Как фактор музыкальной организации общественное музыкальное сознание объединяет в себе характерные свойства музыкального мышления и восприятия определенной социально-исторической эпохи и оперирует не только конкретными художественно-стилистическими явлениями прошлого и настоящего, но и абстрагированными на их основе общими, «равнодействующими» эстетическими и логическими началами. Охватывая бесчисленное множество субъективно-индивидуальных единиц, служащих его конкретными носителями (композитор, исполнитель, слушатель), будучи одновременно и результатом, и стимулом общественной музыкальной практики, общественное музыкальное сознание оказывается объективной материальной силой, во многом определяющей исторические судьбы музыкального искусства [3].

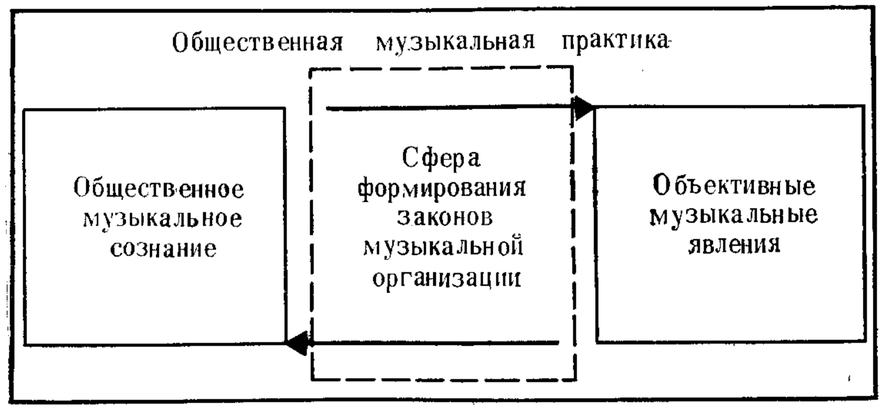
Другой фактор общественной музыкальной практики — объективные музыкальные явления, исторически сложившийся музыкально-интонационный фонд, в котором сконцентрированы материальные результаты музыкального творчества различных эпох — от законченных произведений до мельчайших смысловых частиц-интонаций в виде, например, краткого мелодического оборота или аккорда.

Взаимные связи и влияния названных факторов подобны

[3] В. И. Ленин, анализируя учение о понятии в «Науке логики» Гегеля, подчеркивает активно-творческое отношение сознания к объективной действительности: «Сознание человека не только отражает объективный мир, но и творит его» (2, с. 194).

своеобразным импульсивным токам. В сфере действия этих токов, на путях между музыкальным сознанием и музыкальными явлениями возникают и развиваются в строгом соответствии друг с другом взаимопроецирующиеся законы музыкального мышления и восприятия, с одной стороны, и законы музыкальной организации — с другой, как субъективные и объективные выражения единого в своей сущности музыкально-организующего начала.

Соотношение факторов общественной музыкальной практики и сферы формирования законов музыкальной организации можно пояснить следующей схемой:



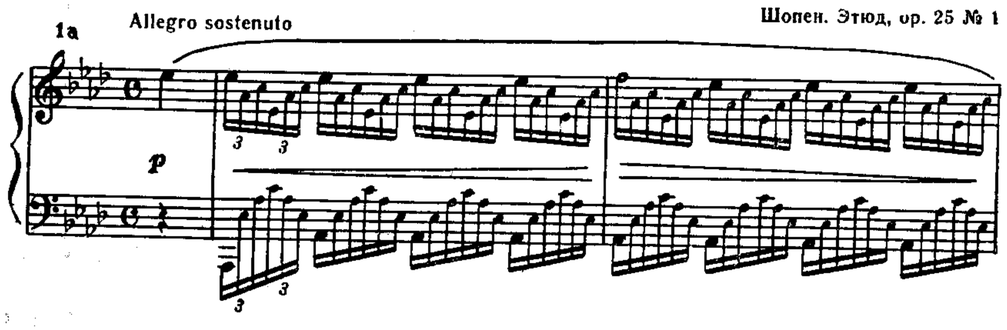
В решении вопроса об истоках и природе законов музыкальной организации существуют и иные концепции. Общее представление о двух из них дает сказанное ниже.

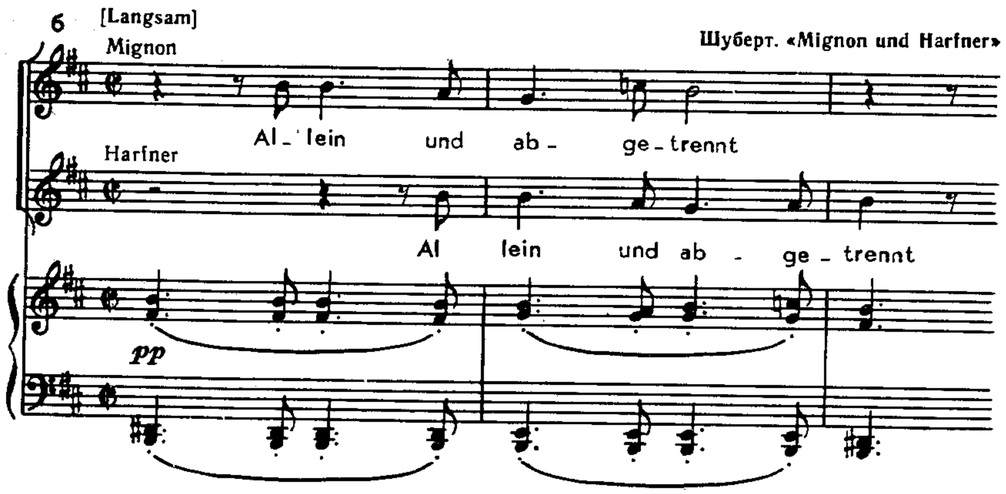
Многие исследования и руководства по теории музыки открываются описанием свойств обертонового ряда (натурального звукоряда), из которых затем выводятся закономерности образования созвучий, их связей, различных ладоинтонационных явлений и т. п. Такому объяснению музыкальных явлений свойственна видимость объективной научной обоснованности, поскольку сторонники его исходят из бесспорного материального феномена, из физической природы музыкального звука. В то же время суть этой концепции (ее можно определить как акустическую концепцию или акустицизм [4]) заключается в том, что законы музыкальной организации якобы им-

[4] Акустическая концепция иногда находит выражение в концентрированной форме, составляя основы теоретических трудов (например: 26, 85, 173). Показательно, что Л. Шевалье в «Истории учений о гармонии» квалифицирует некоторые учения как «теории, основанные на натуральном звукоряде» (144, с. 72 и 107), или «ладовые теории, исходящие из натурального звукоряда» (144, с. 177). Но гораздо чаще акустицизм проникает в иные концепции в виде отдельных теоретических положений, касающихся различных закономерностей ладогармонической организации. Примерами могут служить известные акустические обоснования ладовой структуры не только мажора, но и минора, преувеличение роли акустических предпосылок в соотношении ладовых функций T, D и S, поиски структурных закономерностей гармонии

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

маметно присущи элементарному строительному материалу музыки — музыкальному звуку, всецело заложены в нем и вытекают из его свойств, лишь все более обнаруживаясь с течением времени. В действительности же законы музыкальной организации, и в частности гармонии, необходимо опираясь на физическую природу звука, отнюдь не определяются ею. Такая опора в целом подразумевает подчинение физических свойств музыкального звука законам музыкальной организации. При этом вполне реально как известное логическое согласование и совпадение направленности их действия, так и противоречие между ними, разрешающееся в преодолении законами музыкальной организации, законами живого интонирования «сопротивляющейся» физической природы звука. Простейшим примером указанных соотношений-вариантов может служить различное расположение тонов аккорда — стройное, уравновешенное и «акустически выверенное» в соответствии с интерваликой обертонового ряда или решительно отступающее от нее в особых выразительных и красочных целях:





позднего Скрябина и ряда последующих композиторов XX века в комбинациях верхних обертонов, разработки разного рода новых темпераций и т. п.

Дань акустической концепции отдавали многие крупные музыканты-теоретики различных поколений (основоположник классического учения о гармонии Ж.-Ф. Рамо одновременно был и одним из основоположников этой концепции).

Другая концепция, особенно проявившаяся в текущем столетии, в качестве истоков и движущих сил музыкальной организации выдвигает предпосылки чисто субъективного свойства: деятельность отдельных музыкантов, которым якобы дано совершать коренные перевороты в сфере музыкальных закономерностей, отменять предшествующие, изобретать и устанавливать новые.

Истинное новаторство и самобытность в искусстве всегда состояли не в изобретении новых «систем» музыкального языка, а в необычайной способности и умении сообразовать индивидуальное с существующими общими основами, на фоне которых только и может получить надлежащую и полную оценку само действительно новое. Именно в таком сочетании заключен залог как необходимой для подлинного произведения искусства «направленности формы» (Асафьев), так и необходимого конкретного обновления законов музыкальной организации, в частности реального предвосхищения характерных явлений и процессов грядущих эпох.

Если первая из отмеченных концепций в философском плане оказывается выражением механистического (метафизического) материализма, то вторая склоняется к позициям, типичным для субъективного идеализма. Законы музыкальной организации в целом и гармонии в частности имеют общественно-историческую, социально-эстетическую природу. Объективные физические свойства звукового материала музыки и индивидуальные достижения композиторов учитываются названными законами, но сами по себе не могут их определять.

Будучи частью общей музыкальной организации, гармония по существу основывается на тех же конструктивно-логических принципах, на которых базируется сама музыкальная организация. Многие из них обнаруживаются в сфере гармонии с особой полнотой и материальной силой, обусловливая специфику ее как сложного и многогранного фактора музыкального целого. Поэтому данная ниже характеристика таких принципов, обращенная в связи с задачами настоящего курса прежде всего к сфере гармонических явлений, естественно распространяется и на более высокий, обобщающий уровень действия каждого из этих принципов в системе целостной музыкальной организации.

§ 2. Принцип взаимодействия двух конструктивных планов—частного и общего

Музыкальное произведение как законченное целое постигается сознанием слушателя не единовременно, а в сложном, по-особому организованном процессе постепенного развертывания и становления. В каждый данный момент восприятию слушателя реально подлежит лишь отдельная интонационная деталь общей звуковой ткани — некое звучащее мгновение в виде тона или созвучия с их непосредственным ближайшим

Харьковская

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

окружением. И перед слушателем возникает задача не только воспринять каждое из таких мгновений, но и поставить его в связь с другими (в том числе находящимися на достаточно удаленном расстоянии), уясняя и интегрируя при этом смысл всех возникших соотношений. Только так, шаг за шагом в сознании складывается и осмысливается законченное музыкальное целое.

Сказанное приводит к обнаружению принципа, который заключается во взаимодействии двух различных конструктивных планов. Один из них — частный, расчленяющий, дифференцирующий, направленный на непосредственное осознание и оценку фиксируемых отдельных звучащих мгновений; другой — общий, объединяющий, интегрирующий, направленный на связь и слияние всех мгновений. Выражая различные по своей направленности тенденции, они в то же время находятся в неразрывном единстве; отрицая друг друга, они вместе с тем предполагают непременность взаимного существования.

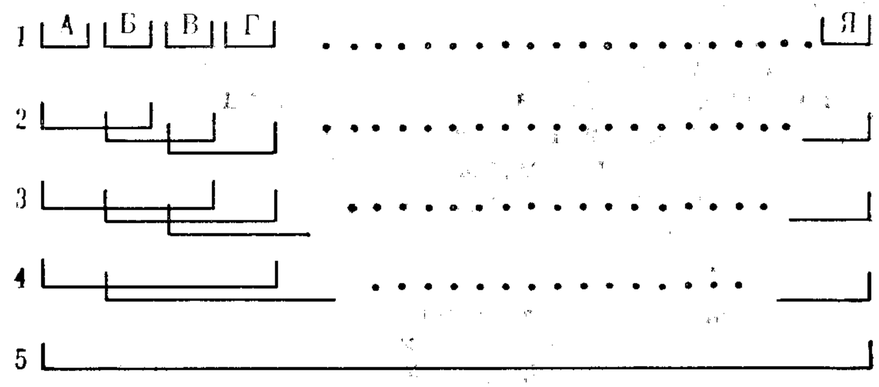
Взаимодействие этих планов следует понимать как характерное проявление диалектики частного и общего — важнейшей движущей силы музыкального становления.

Охватывая и осмысливая законченное музыкальное произведение, сознание слушателя необходимо совершает интегрирующее восхождение от отдельных частиц к целому. И на этом пути роль отдельных звучащих мгновений, как и некоторых их последований, неоднократно переоценивается и переосмысливается. То, что на частном, промежуточном уровне выступало в одном значении, на заключительном, целостном или вообще на более крупном масштабном уровне приобретает подчас совершенно иное значение. Например, тон, аккорд или тональность, выступавшие на данном участке в качестве опорных, устойчивых, могут оказаться неопорными, неустойчивыми для других участков или для целого в полном его объеме. За первоначальной оценкой может последовать одна или несколько промежуточных оценок (относительно более крупных частей), и только после этого наступит итоговая оценка (относительно целого). При этом важно уяснить, что окончательная или любая последующая оценка роли того или иного звучащего мгновения отнюдь не снижает и не перечеркивает первоначальной или промежуточной оценки. Несмотря на все коррективы, она сохраняется в сознании слушателя не столько как некий остаточный след, сколько как важная логически-исходная интонационная точка, которая фигурирует наряду и совместно со всеми результатами последующих переоценок. Иначе говоря, окончательная оценка любой частицы целого всегда представляет собою сложный результат интеграции ряда оценок — первоначальной и возможных промежуточных, что по существу оказывается следствием конструктивно-художественного богатства, гибкости и многогранности как

объективных музыкальных явлений, так и свойств музыкального сознания.

На основе взаимодействия двух организующих планов складывается целостная конструкция музыкального произведения, и все детали и факторы ее, подчиняясь обоим планам, своими коренными качествами выражают преимущественную принадлежность к одному из них. Так, например, основные ладовые функции гармонии являются характерным выражением крупного, итогового, интегрирующего плана, тогда как функции переменные своим происхождением и существованием обязаны прежде всего мелкому, частному, дифференцирующему плану.

Сказанное о диалектической двойственности восприятия и осознания музыкальных явлений можно пояснить следующей схемой:



Ряд 1—А, Б, В, Г... Я — последование смысловых частиц (звучащих мгновений) музыкального целого, от первой до последней. Восприятие и осознание каждого звучащего мгновения. Максимальное проявление частного, расчленяющего плана восприятия и осознания.

Ряды 2—4 — установление связи и взаимодействия звучащих мгновений. Проявление местных, предварительных объединяющих и обобщающих аспектов восприятия и осознания, которые имеют несколько различных масштабов и порядков. Так, ряд 2 — обобщающий план по отношению к ряду 1, но расчленяющий по отношению к ряду 3; в свою очередь, ряд 3 — обобщающий план по отношению к рядам 2 и 1, но расчленяющий по отношению к ряду 4.

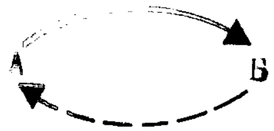
Ряд 5 — восприятие и осознание музыкального целого. Максимальное проявление обобщающего и объединяющего плана восприятия и осознания.

Ряды 1 и 5 — полюсы музыкального восприятия и осознания.

Так складывается картина постоянной переоценки смысловых значений частиц музыкального целого в воспринимающем сознании.

Связь звучащих мгновений подобна излучениям, источниками которых являются сами эти мгновения. Активность излучения каждого из них зависит от заключенной в нем музыкально-смысловой значительности, а также от близости или удаленности объекта, на который направлено это излучение, то есть от близости или удаленности другого звучащего мгновения, взаимодействующего с первым. Кроме того, для этой связи существенно обстоятельство, которое легче всего пояснить на примере соединения двух аккордов — двух соседних звучащих мгновений — А и Б:

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua



Наиболее отчетливо и в первую очередь оценивается роль (опорная функция и фонические свойства) первого аккорда по отношению ко второму — особенно если второй оказывается непосредственной логической целью движения первого или находится на грани музыкального построения, завершает его. Однако, хотя гораздо менее отчетливо, лишь во вторую очередь оценивается при этом и обратное отношение аккордов — второго к первому. Связь, направленная от предыдущего аккорда к последующему, — прямая, «правосторонняя» связь сильнее связи, существующей между аккордом последующим и предыдущим, — обратной, «левосторонней» связи (что и отмечено на схеме разными стрелками, сплошной и пунктирной). В различной яркости и силе прямой и обратной связи выражена характерная для музыкальной формы преобладающая устремленность вперед, — отблески, создаваемые обратной связью, более слабы и расплывчаты под воздействием необратимого времени.

Объективный закон необратимости времени и временна́я природа организации музыки естественно отмечены многообразными связями. Из этих связей возникает, в частности, проблема с и м м е т р и и в музыке, имеющая два аспекта, каждый из которых по-своему представляет симметрию как особую тенденцию, направленную к сопротивлению необратимости времени, к преодолению последней. Однако само проявление названной тенденции имеет в обоих аспектах принципиально различный смысл и характер. В одном аспекте симметрия выступает как конструктивно-целесообразное начало, органически свойственное музыке, необходимо и постоянно действующее в ней. В другом — иная симметрия, которая оказывается художественно оправданной лишь в специфических, относительно редких случаях, а как система незамедлительно обнаруживает свою чужеродность самой природе музыки.

В первом случае симметрия по существу выражает принцип пропорциональности и соразмерности общих контуров музыкальной формы, ее логической завершенности. Действие этого принципа распространяется, как правило, на важнейшее формообразующее явление репризности — возвращение к тождественным или сходным по тематическому содержанию разделам формы и установление «арочной» связи между ними. Пропорциональность частей целого, скрепляемая репризностью, есть специфически музыкальное воплощение симметрии, не требующее строгих и точных внешних соответствий, которые столь важны в симметрии пространственных отношений. Такая симметрия допускает гибкую масштабно-временну́ю вариантность соотносимых частей — например, некоторое расширение или сокращение протяженности репризной части относительно экспозиционной обычно не вызывает ощущения диспропорции, воспринимается как вполне естественное и должное. В подобной гибкости временны́х отношений внутри музыкальной формы заключено не только отмеченное выше противодействие необратимости времени, но и сообразование с нею. Поэтому радиус действия охарактеризованной симметрии в музыке чрезвычайно широк, а принцип ее универсален.

Во втором случае симметрия — своеобразная звуковая реализация симметрии пространственных отношений. Она возникает при переходе прямо-

го движения в возвратное (ракоходное), совершаемое от достигнутой центральной точки или оси к началу. Эта структурная симметрия-концентричность и ее кратких и эпизодических формах воспринимается и оценивается вполне отчетливо. Таковы, например, концентрически выстроенные последования созвучий во вступлении первой части 2-го концерта и в начале Adagio из 1-й симфонии Рахманинова, а также в обработках XVII—XVIII веков знаменитой «Folia»[5]. Распространение такой симметрии на структуру достаточно крупной целостной формы встречается лишь в условиях рассудочного звукового конструирования. Длительно выдержанная звуковая симметрия-концентричность, как и образцы возвратного движения, возникающего в соотношениях удаленных друг от друга построений, музыкальным восприятием не постигаются и не оцениваются, существуя только «для глаза» в нотной записи[6].

Нужно отметить, что в названных выше примерах из музыки Рахманинова (за исключением вступительного восьмитакта из первой части 2-го концерта) и Корелли весьма заметны те или иные отступления от строгого воспроизведения всех деталей в возвратном движении, особенно — к концу его. Даже в столь кратких образцах выразилось стремление уклониться от известной механичности симметрии пространственной природы. Примечателен здесь и тонкий музыкально-психологический «расчет»: после того как намеченная конструктивная идея возвратного движения выяснилась, отпала надобность в педантически-навязчивом «растолковывании» и доведении ее до конца.

Если образцы концентрической формы нередко имеют звукописно-характеристический смысл (сказочно-поэтическая звукопись появления и исчезновения в упоминавшейся арии Лебедь-птицы), то примеры краткой симметрии-концентричности с заключенным в них стремлением противостоять необратимости времени обращенностью звукового материала подчас приобретают значение некоего философски-обобщающего символа — наподобие секвенции «Dies irae». Их возвышенный и несколько отрешенный характер выступает и в названных образцах, и во многих других (во «Всенощном бдении» Рахманинова, например, где ряд еще более лаконичных концентрических образований отражает сходные интонационно-структурные явления старинной русской церковной музыки).

Сказанное о взаимодействии двух планов в организации музыкальных явлений характеризует развертывание целого во времени как индуктивный в своей основной направленности процесс, как «собирание» составных частей в целое, требующее четкого функционального постижения их роли и взаимной связи. Возникновению инерции сплошного, прямолинейного индуктивного движения препятствуют встречные дедуктивные торможения и «противовесы». Таковыми являются не только моменты возвращения музыкального сознания к отзвучавшим мгновениям, моменты их повторного осмысления и переоценки, но и явно дедуктивные по своей направленности процессы в рамках отдельных этапов целого. Например, после индуктивного собирания частей в целостну́ю тему последняя нередко развивается в дальнейшем отдельными вычлененны-

[5] Имеется в виду, в частности, вариант, принадлежащий Корелли и послуживший темой для Вариаций ор. 42 Рахманинова.

[6] Подобные случаи не следует смешивать с так называемой концентрической формой (в которой написана, например, ария Лебедь-птицы из «Сказки о царе Салтане» Римского-Корсакова): она содержит возвратное последование своих разделов, но не систематическое возвратное движение самого музыкального текста.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

ми своими частями, чтобы затем вновь возникнуть в целостном, но качественно ином по значению виде.

Стремления к дифференцированности и интегрированности, пронизывающие музыкальное целое, кроме контраста в своей направленности отмечены различием еще одного порядка: большей процессуальностью, характерной для мелкого, частного плана (в силу прежде всего известной смысловой незавершенности отдельных звучащих мгновений), и большей кристалличностью крупного, общего плана. Поэтому принцип взаимодействия двух планов в своих главных чертах естественно согласуется с известными положениями Б. В. Асафьева о музыкальной форме как явлении одновременно процессуальном и кристаллизующемся.

Заключенные в двух взаимодействующих планах стремления к слитности и продолжительности или к обособленности и краткости охватывают самые различные сферы и аспекты гармонии — например, ее ладофункциональные и фонические свойства, основные и переменные ладовые функции, обе формы гармонической горизонтали — связь созвучий ладофункциональную и линейно-мелодическую (первая принадлежит более крупному, общему плану, вторая — мелкому, частному) и т. п.

Все это характеризует рассмотренный принцип как важнейшую конструктивно-логическую основу многих закономерностей музыкальной организации.

§ 3. Принцип субординации в соотношениях частей музыкального целого

Музыкальная организация, будучи системой взаимодействия многообразных компонентов и факторов, строится на их закономерных, согласованных и упорядоченных соотношениях. Система таких отношений определяется как к о о р д и н а ц и я. Однако это определение, отмечая лишь наличие данной системы, не дает представления о принципах, лежащих в ее основе. А в силу этого и сущность самих отношений и связей, их качество и направленность остаются нераскрытыми. Поэтому понятие координации вследствие своего слишком общего характера нуждается в значительных уточнениях.

Законы музыкальной организации подразумевают во всех своих аспектах диалектическое единство целостности и расчлененности. Слияние и объединение на основе разграничения и противопоставления, то есть ф у н к ц и о н а л ь н о - д и ф ф е р е н ц и р о в а н н ы е о т н о ш е н и я составляют существо всей системы музыкальной организации. Такие отношения, необходимо включающие тождество и контраст объединяемых и разграничиваемых частей, диктуются господствующим в музыке индуктивно-временны́м становлением целого, при котором, как говорилось, отчетливо обозначается ведущая линия от части к целому, от более мелких и простых частей к более крупным и сложным.

Функциональная дифференцированность отношений в различных градациях — резких или мягких, сосредоточенных или разветвленных — является и первоистоком, и основным содержанием одного из самых действенных и универсальных конструктивно-логических принципов музыкальной организации. Он может быть определен как п р и н ц и п с у б о р д и н а ц и и в с о о т н о ш е н и я х к о м п о н е н т о в и ф а к т о р о в м у з ы к а л ь н о г о ц е л о г о, подразумевающий их слияние и разграничение в виде контрастных единств главного и подчиненного, первичного и вторичного, опорного и проходящего. Этот принцип лежит в основе системы отношений внутри музыкальной организации и с достаточной полнотой и точностью определяет смысл, качество и направленность самих отношений, неизбежно остающихся «нерасшифрованными» в понятии координации[7].

Принцип субординации охватывает своим действием самые различные аспекты и масштабные уровни музыкального целого. Организующие отношения главного и подчиненного связывают между собою, например, такие явления, как музыкальное целое и его часть, мелодия и гармония, аккорд и неаккордовое сочетание, ладотональная устойчивость и неустойчивость, консонанс и диссонанс, диатоника и хроматика, рельеф и фон в структуре музыкальной ткани и т. п.

Следует отметить, что в сфере принципа субординации часто проявляются действия другого конструктивно-логического принципа (подробнее см. в § 6). Он состоит в том, что многие компоненты и факторы, связанные между собою соотношением главного и подчиненного (например, мелодия и гармония, ладофункциональные и линейно-мелодические формы связи созвучий), могут совершать взаимный обмен этими значениями. В изменяющемся в процессе таких гибких функциональных обменов выражается лишь одно: единство антитеза главного и подчиненного.

В связи с этим нельзя не указать на значительную неточность некоторых определений, бытующих в теории музыки. Так, например, полифония часто определяется как многоголосное изложение, в котором «все голоса равноправны». На самом же деле в полифонии — даже в случае контрапунктического соединения равноценных по своему значению мелодий-тем — в любой данный момент один из голосов будет главным, ведущим, другие же окажутся подчиненными, сопровождающими.

---

[7] Ф. Энгельс, противопоставляя диалектическую логику формальной, подчеркивает важность отношения субординации: «Диалектическая логика, в противоположность старой, чисто формальной логике, не довольствуется тем, чтобы перечислить и без всякой связи поставить рядом друг возле друга формы движения мышления, т. е. различные формы суждений и умозаключений. Она, наоборот, выводит эти формы одну из другой, устанавливает между ними отношение субординации, а не координации, она развивает более высокие формы из нижестоящих» (4, с. 538).

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

Равно так же в качестве основного признака переменной ладовой структуры иногда указывается на наличие нескольких «равноправных» тоник. В действительности одна из этих тоник является главной, другие так или иначе подчинены ей. Ибо в переменной структуре с полностью равноправными тониками будет прежде всего отсутствовать целостная ладовая структура — она распадется на ряд отдельных, следующих одна за другой структур. Лишь иногда в миниатюрных формах, чаще всего в рамках куплета народной песни, можно встретить переменные структуры с двумя тониками, балансирующими между собой так, что чаша весов окончательно не склоняется в пользу какой-либо из них.

В приведенных и многих подобных им формулировках не учитывается, что реальное равноправие компонентов и факторов музыкального целого практически может означать лишь игнорирование и уничтожение контраста как важнейшей действенной силы музыкального формообразования, как необходимого импульса движения и развития, отсутствие которого неизбежно приводит к превращению самих «равноправных» частиц в слагаемые некоей недифференцированной звуковой суммы. Благодаря одинаковости значения они стираются в воспринимающем их сознании, которое становится безразличным к любым их сочетаниям. Поэтому, например, последовательное равноправие тонов и созвучий, выдвигаемое атонализмом в качестве отправного конструктивного начала, неизменно оказывается началом деструктивным, размагничивающим, а реализуемая на его основе звуковая организация имеет искусственный характер и по существу не может подняться над уровнем самого элементарного музыкального явления — звукоряда (несмотря на привлечение сопутствующих контрастов и эффектов метроритмического, тембрового и громкостного порядка). На устанавливаемых принципом субординации отношениях формируются многие другие принципы, оказывающиеся в конечном счете его развитием и конкретизацией. Он является фундаментальной предпосылкой возникновения и действия внутри музыкальной организации таких сил и стремлений, которые, будучи противоположно направленными, раздельно существовать не могут, а во взаимном отрицании взаимно утверждают друг друга.

§ 4. Принцип взаимодействия устойчивости и неустойчивости

Одно из важнейших проявлений принципа субординации возвышается до уровня особого конструктивно-логического принципа — *диалектического союза разнонаправленных сил устойчивости и неустойчивости, покоя и движения.*

Двуединство устойчивости и неустойчивости ранее всего бы-

ло раскрыто теорией музыки в сфере ладотональной организации. Да и в настоящее время сами понятия устойчивости и неустойчивости связываются, как правило, с характерными свойствами именно этой организации. Устойчивость и неустойчивость представлены в ней ладовыми функциями тоники и нетоники, распространяющимися на тоны, созвучия и тональности, тенденциями ладовой централизации и дифференциации, основными и переменными ладовыми функциями, тональными и внетональными образованиями, различными проявлениями тональной замкнутости и модуляционности, аккордами и неаккордовыми сочетаниями, соотношениями консонансов и диссонансов, диатоники и хроматики, различиями свойств наиболее распространенных, универсальных форм ладовой структуры и форм эпизодических, характерных.

Типичные признаки устойчивости и неустойчивости отчетливо выступают в сфере самых различных факторов музыкального целого, действие которых объединяется с действием гармонии, влияет на него и в свою очередь испытывает на себе его влияние. В области музыкальной формы устойчивость и неустойчивость выражаются соотношением экспозиционных и развивающих (или связующих, промежуточных) разделов, первоначального изложения относительно законченной темы и ее последующего развития, главного, опорного построения и разного рода подчиненных построений, квадратности и неквадратности, структур суммирования и дробления и т. п. Специфическое выражение устойчивости и неустойчивости заключено в однотипности и контрастах фактуры, метра, ритма, тембра.

Вместе с тем реальные проявления сил устойчивости и неустойчивости в системе музыкального целого далеко не одинаковы по своим конкретным формам, градациям интенсивности и общей направленности. Во-первых, эти силы всегда выражаются в специфических, присущих именно данному фактору формах. Во-вторых, интенсивность и устойчивости, и неустойчивости любого фактора постоянно колеблется в пределах обширной шкалы между полюсами возможного максимума и минимума. Наконец, в-третьих, совместное действие нескольких факторов порождает практически бесчисленные варианты сочетаний-группировок, в которых обнаруживаются их устойчивость и неустойчивость. Все это проливает свет на многие скрытые, но исключительно важные процессы, совершающиеся в недрах музыкальной материи и музыкального сознания, — процессы, обусловившие формирование и историческое развитие системы музыкальной организации в целом.

В совместном действии нескольких факторов нередко обнаруживается единая направленность к созданию общей устойчивости или неустойчивости, что приводит к особой концентрированности, подчас — броскости и лапидарности музыкального изложения. В других случаях возникает разнонаправленное, пересекающееся и противоречивое действие факторов, обуслов-

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

ливающее многоплановость организации музыкальной ткани. При этом устойчивость одного или нескольких факторов совмещается с неустойчивостью остальных, одна часть факторов действует наперед и другой. Иногда одна часть представляет собой [illegible], главный комплекс факторов, другие [illegible] подобно некоему импульсивному, «бродильному» или «ферментному» началу, либо вводятся как начало [illegible], тормозящее.

Проявление устойчивости и неустойчивости может быть, таким образом, единичным и комплексным (по количеству одновременно действующих факторов), простым и сложным (по направленности их одновременного действия).

Формы конкретного проявления устойчивости и неустойчивости могут бесконечно варьироваться, обновляться и умножаться. Сам же конструктивно-логический принцип обладает значением обобщающей, постоянной и по существу неизменной закономерности музыкальной организации.

На преодоление принципа взаимодействия устойчивости и неустойчивости, с особой материальной силой пронизывающего сферу ладотональной организации, направлены главные усилия теории и практики атонализма. Это преодоление — своего рода рассечение двуединства — всегда осуществляется уничтожением устойчивости на пути абсолютизации диссонантности. В результате наступает неизбежное самоуничтожение и неустойчивости, и диссонантности в их музыкально-формообразующем значении, а звуковая ткань в целом приобретает искусственно односторонний характер.

Основная особенность соотношения устойчивости и неустойчивости состоит в том, что острота и активность неустойчивости находится в прямой зависимости от устойчивости (в ее явном или скрытом выражении), которая притягивает к себе неустойчивость и определяет для нее необходимую цель движения. Устойчивость своей «неподвижностью» активизирует «подвижность» неустойчивости и создает необходимые предпосылки для самого существования и действия последней. Такое соотношение, выражая природную первичность устойчивости и вторичность неустойчивости, необратимо.

§ 5. Принцип условной константности объема целого

Возможность осмысленного восприятия музыкальных явлений служит критерием целесообразности самого их существования. Такое восприятие, охватывающее ряд уровней — от непосредственно чувственного до обобщающе-эстетического, — необходимо опирается на психофизиологические предпосылки и свойства музыкального сознания. Эти свойства устанавливают своеобразные нормы и границы одновременных и последовательных сочетаний компонентов музыкальной организации —

в количественном и качественном аспекте. Сообразование с этими нормами способствует четкому постижению какого-либо сочетания компонентов как функционально дифференцированного, музыкально-осмысленного единства. Музыкальное сознание в целом совершает аналогичный, но еще более активный и детализированный отбор одновременных и последовательных звукоотношений в пределах целесообразных для него количественных и качественных норм и границ. Потребность в таких нормах выступает как важнейший фактор музыкального сознания, а соответствие между ними и организацией самих музыкальных явлений служит залогом художественно-конструктивной полноценности последних. Поэтому вопрос о границах содержательного восприятия многообразных комплексов музыкальных средств исключительно важен для уяснения коренных закономерностей музыкальной организации и нуждается в специальных, в том числе и музыкально-психофизиологических исследованиях [8].

Музыкальное сознание, под воздействием которого формируются закономерности музыкальной организации, составляет особую область человеческого сознания вообще. Исторически развивающееся сознание беспредельно и в то же время ограничено не только рамками определенного исторического этапа, но и естественными психофизиологическими основаниями; поэтому его развитие никак не сводится к прямолинейному и непрерывному возрастанию количества и усложнению качества охватываемых им явлений. Возможный для сознания *целостный объем* различных одновременных и последовательных сочетаний, которыми оно осмысленно оперирует, оказывается постоянным, *константным* в своих границах (что, в частности, находит отражение в известных психологических понятиях объема восприятия, объема внимания и т. п.). Однако такая константность является *условной*, ибо границы объема того или иного сочетания-комплекса подвижны в пределах специфических зон, зависящих как от свойств самого сознания, так и от конкретного наполнения и структуры данного сочетания.

Все сказанное обобщается конструктивно-логическим принципом музыкальной организации, который можно сформулировать как *принцип условной константности объема целого*. Сущность его заключена в необходимом соответствии объема сочетаемых между собою компонентов и факторов музыкальному сознанию, создающему и воспринимающему каждый такой объем — от лаконичного одновременного или последовательного объединения нескольких тонов или созвучий до законченного музыкального произведения, от простей-

[8] В последние годы вопросы психологии музыкального восприятия плодотворно разрабатываются в советском теоретическом музыкознании (см., например, 120, 73, 67).

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

шей ладовой дифференциации устоя и неустоя до сложнейших комплексов разнонаправленных сил и стремлений.

В свете этого принципа всякое сочетание компонентов и факторов музыкальной организации предстает как относительно постоянное по объему целое, составляющие которого варьируются в своих количественных и качественных соотношениях. Этот процесс пронизывает все аспекты и уровни живой музыкальной организации. Регулирующее действие принципа условной константности выражается в том, что любое количественное возрастание, усиление и усложнение одних составляющих необходимо сопровождается уменьшением, ослаблением и упрощением других. В соответствии с этим действия компонентов и факторов группируются по некоей шкале, создавая многообразные градации и нюансы их интенсивности; представление о такой шкале поясняет логические основания многих процессов в сфере музыкальной организации.

Следовательно, принцип условной константности объема целого диктует взаимодополняющий (комплементарный) характер количественных и качественных отношений, которыми связаны объединяемые компоненты и факторы музыкальной организации. При этом возникает обратная зависимость их в плане активности или пассивности, яркости или затененности. Именно в таких отношениях выступают, например, мелодия и гармония, ладовые и фонические свойства гармонии, основные и переменные ладовые функции, объединяющие и расчленяющие действия аккорда и т. п. Необходимость сообразования с принципом условной константности объема целого порождает и ряд других, достаточно известных явлений в области музыкальной организации: сложность соотносимых компонентов обычно «проясняется» простотой их соотношения (или, наоборот, — простота соотносимых частей «компенсируется» усложнением соотношений); наиболее развитые в мелодическом и гармоническом плане построения встречаются, как правило, в музыке не быстрого, а медленного движения, способствующего их отчетливому и полному восприятию; упрощение или ослабление формообразующих функций мелодии и гармонии часто вызывает «ответное» усложнение и изощренность метроритма и инструментовки; чем более развиты в мелодическом отношении голоса музыкальной ткани, тем меньшее число их охватывается восприятием [9]; наконец, осмысленное восприятие бывает чрезвычайно затруднено при большом количестве однородных, неконтрастных явлений и значительно облегчается при введении в их круг контрастирующих, неоднородных.

[9] Автору этих строк довелось слышать высказывание Н. Я. Мясковского о том, что общее число голосов полифонической ткани, воспринимаемых вполне отчетливо и осознанно, не превышает трех — при большем числе голосов слушатель начинает ощущать полифоническое многоголосие не столько в горизонтально-мелодическом, сколько в вертикально-гармоническом плане.

Если условно-константный объем целого оказывается искусственно суженным или расширенным, то возникающие при этом явления оцениваются музыкальным сознанием как несоответствующие его естественным нормам, как конструктивно-неполноценные — вялые или перегруженные. В подобных явлениях заключены серьезные погрешности против сформулированного Б. В. Асафьевым принципа направленности музыкальной формы. Ортодоксальная додекафоническая серия из 12 тонов содержит, например, двойную погрешность против принципа условной константности и выражаемых им норм музыкального восприятия: по числу тонов она выходит за пределы целесообразных количественных норм и не достигает необходимых качественных норм ввиду реальной равнозначности этих тонов (предпринимаемые иногда попытки доказать их неравнозначность имеют произвольный и чисто умозрительный характер).

§ 6. Принцип функциональной вариантности в соотношении факторов целого

В каждый данный момент соотношение факторов музыкального целого обнаруживает характерную зависимость, состоящую в выделении одного из факторов как главного, конструктивно-опорного звена, вокруг которого группируются и которому подчиняются все остальные. Фактору, выступившему в качестве главного, принадлежит при этом определяющая функция, остальным — функция подчиненная. Такое сочетание конструктивно-смыслового рельефа и фона заключает в себе одно из типичных и важных проявлений принципа субординации.

Отношение к определяющей функции создает своего рода иерархию факторов, участвующих в образовании музыкального целого. Сама природа сложных факторов — мелодии и гармонии — такова, что они наиболее органично и естественно выполняют определяющую функцию, могут удерживать ее в течение наиболее длительного времени. Простые факторы, входящие в состав сложных, — ритм, тембр, — хотя и выдвигаются эпизодически на определяющее положение, в большинстве случаев имеют подчиненную функцию. Но и из двух сложных факторов лишь мелодия обладает способностью к почти постоянному выполнению определяющей функции, гармония в этом плане значительно ей уступает.

В то же время различная степень природной предназначенности отдельных факторов к определяющей функции в музыкальном целом отнюдь не ведет к раз и навсегда закрепленному распределению ролей между ними. Музыкальная ткань постоянно обнаруживает гибкую вариантность в распределении и сменах этих ролей, при которой определяющая роль в один момент принадлежит мелодии, в следующий — гармонии, в

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

[illegible] ритму или тембру, затем могут вновь много[illegible] друг друга мелодия и гармония и т. д. Этот [illegible] выявляет принцип функциональной вари[illegible] и соотношении факторов целого, [illegible] сложную, бесконечно многообразную интонационную жизнь высокоорганизованной музыкальной ткани (о принципе функциональной вариантности см. также: 30, Введение).

Определяющая функция каждого фактора характеризуется прежде всего степенью интенсивности — в соответствии с той иерархией, о которой было сказано выше. Так, определяющая функция мелодии наиболее интенсивна, определяющая функция гармонии по своей интенсивности занимает второе место; определяющая функция ритма или тембра может претендовать лишь на одно из последующих мест. Поэтому после мелодии именно гармония чаще всего выдвигается на определяющую роль в целом. И на примере гармонии удобнее всего проследить за своеобразными процессами, сопутствующими выдвижению любого фактора (кроме мелодии) на определяющие позиции; уступая лишь мелодии в интенсивности определяющей функции, гармония превосходит в этом отношении любой другой фактор, оказывается своего рода «пограничным звеном» между мелодией и остальными факторами музыкальной организации.

Меньшая, чем у мелодии, интенсивность определяющей функции гармонии часто компенсируется (в соответствии с принципом условной константности объема целого) созданием специфических мелодий на основе гармонии — мелодий гармонического происхождения. Однако при этом определяющая функция гармонии все же не становится равной по своей интенсивности определяющей функции собственно мелодии, мелодии песенного, кантиленного склада. Это обстоятельство нередко вызывает специфические явления в области факторов, чаще имеющих подчиненное значение: метр, ритм, тембр при определяющей функции гармонии обычно становятся более активными, рельефными, чем при аналогичной функции мелодии. Еще заметнее такая активизация, когда определяющая функция отводится одному из этих факторов. Особо повышенная интенсивность метра, ритма или тембра практически означает подчиненную, иногда вообще второстепенную роль мелодии и гармонии — таково, например, низведение гармонии на уровень ритмико-ударного фактора или сугубая фрагментарность, измельченность мелодии (подробнее об этом см.: 30, с. 56—59 и 60—80).

К сказанному следует добавить, что в соотношении свойств самой гармонии также обнаруживается вариантность: например, ладофункциональные и фонические свойства гармонии делят между собою определяющую и подчиненную функции и обмениваются ими.

Принцип функциональной вариантности в соотношении факторов целого, будучи универсальной закономерностью, распространяется на музыкальные явления различных эпох и стилей. Для музыки же XIX и XX столетий яркость и многообразие его действия особенно характерны.

§ 7. Принцип взаимодействия разнородных стремлений—реализующихся и не реализующихся до конца

Действие каждого фактора музыкальной организации может быть понято и охарактеризовано как стремление, направленное к достижению определенного результата. Такие стремления в совокупности составляют сложное единство формообразующих сил, которые преодолевают сопротивление, инертность и разрозненность звукового материала музыки, превращая его в организованную живую и упругую музыкальную ткань конкретного фактурного облика, наполненную различным и своей интонационной энергии дыханием и движением.

В зависимости от достигаемого результата названные стремления разделяются на два рода, первоначальное представление о которых могут дать следующие примеры, взятые из области действия гармонических ладовых функций.

Последование аккордов IV—V—I ступеней выражает известную логику отношений ладовой неустойчивости и устойчивости (S D—T): взаимодействие функций S и D предвещает T, которая в данном случае и появляется. Стремление неустойчивости к устойчивости достигает здесь своей конечной цели, реализуется исчерпывающим образом. Процессуальность отчетливо завершена кристаллизацией, цель стремления и достигнутый результат полностью совпадают.

Последование аккордов IV V VI ступеней (S—D—M_S) также содержит стремление неустойчивости (S D) к устойчивости. Однако в данном случае оно создает лишь намек на возможную конечную цель, но не достигает ее благодаря появлению в прерванном обороте вместо T иной ладовой функции (M_S, медианты субдоминантового характера). Обозначившееся стремление не реализовалось до конца, процессуальность не завершилась кристаллизацией, а само стремление отодвинулось и перешло в скрытый ладофункциональный план приведенного последования. Достигнутый результат не совпал с намеченной самим стремлением целью.

Таким образом, один род — это стремления, реализующиеся до конца. Другой — стремления, не реализующиеся до конца, в различной степени приближающиеся к соответствующей цели, но не достигающие ее. В системе законченного музыкального целого оба рода взаимосвязаны, образуя конструктивно-логический принцип взаи-

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

модействия разнородных стремлений — реализующихся и не реализующихся до конца.

Разумеется, общий круг процессов, активно пронизываемых обоими разнородными стремлениями, никак не сводится к явлениям, подобным последованию аккордов в приведенных примерах. Он гораздо шире и многообразнее, распространяется на самые различные области музыкальной организации, что свидетельствует об универсальности как самих стремлений, так и управляющего ими принципа.

Стремления, реализующиеся до конца, ведут, например, к утверждению главенствующей роли аккорда в сфере гармонической вертикали, диатоники в ступенном составе ладовых структур, к выделению фактурного рельефа (и прежде всего — ведущего голоса) в музыкальной ткани, к становлению главной тоники ладовой структуры или системы основных ладовых функций в целом и т. п. Само законченное музыкальное целое по существу есть высший результат стремлений, реализующихся до конца.

Стремлениями, не реализующимися до конца, определяются, например, отношения нескольких подчиненных тоник переменной ладовой структуры к возглавляющей ее, господствующей тонике или отношения к главному, ведущему в данный момент голосу остальных голосов полифонической ткани. На путях этих стремлений возникают столь своеобразные результаты, как явления скрытых консонансов и диссонансов, как возведение неаккордового сочетания в ранг условного аккорда или хроматической ступени в ранг условно диатонической, как сближение между собою неродственных или, наоборот, отдаление родственных тональностей, как система переменных ладовых функций в целом и т. п.

Отсюда становится ясным, что стремления, реализующиеся до конца, фиксируют положение того или иного фактора с его действиями как главного, наиболее стабильного в системе целого, тогда как стремления, не реализующиеся до конца, оспаривают это положение, выдвигают на него претендентов из числа факторов подчиненного, достаточно изменчивого значения. Первые, таким образом, направлены на создание целостности, замкнутости, вторые — на создание расчлененности, разомкнутости. Поэтому стремления оказываются не только разнородными по степени их реализации, но и разнонаправленными по заключенному в них конструктивно-логическому смыслу. При этом внутренняя организация процессов каждого из двух родов стремлений по существу идентична: движение к цели, к объединению или расчленению практически опирается на одни и те же общие, исходные музыкально-логические закономерности и средства (примером может служить соотношение основных и переменных ладовых функций). Однако в рамках единого принципа оба рода стремлений образуют соотношение противоположных, взаимосопротивляющихся сил. Естественно, что

стремления, реализующиеся до конца, как наиболее интенсивные, подчиняют себе стремления, не реализующиеся до конца. Но подлинное значение каждого из них воспринимается и оценивается в непосредственном соотнесении и сравнении с другим, противоположным. Восприятие нередко производит переоценку их значения при переходе от более мелкого к более крупному плану музыкального целого.

Сказанное позволяет дать необходимые дополнительные пояснения к вопросу об общей роли стремлений, не реализующихся до конца. В постоянном, принципиальном недостижении конечной цели заключен их смысл, их особая музыкально-конструктивная важность и ценность. Своими специфическими проявлениями они обогащают музыкальную организацию, углубляют и усиливают ее многомерность. Их союз со стремлениями, реализующимися до конца, образует одну из диалектических основ высокоразвитой музыкальной организации.

Для всякого стремления, не реализующегося до конца, достижение конечной цели означало бы уравнивание его со стремлением, реализующимся до конца. Достигнув равенства со своей противоположностью, оно уничтожило бы само себя. Становление музыкального целого, осуществляющееся в соревновании и борьбе контрастных, противоположных по характеру и значению стремлений, направилось бы в этом случае по руслу однозначных и однообразных звуковых конструкций.

Сравнительная итоговая характеристика двух разнородных стремлений, а также их связи с другими конструктивно-логическими принципами могут быть сжато представлены в виде следующих параллелей-антитез:

1. Конечная цель стремления и достигнутый результат совпадают, являются тождественными — конечная цель стремления не достигается и неизменно оказывается «впереди».

2. Замкнутость — разомкнутость (как и в предыдущем случае, связь с принципом взаимодействия устойчивости и неустойчивости).

3. Целостный, объединяющий план музыкальной организации — частный, расчленяющий план (связь с принципом взаимодействия общего и частного планов музыкального целого).

4. Главенствующие, опорные силы музыкальной организации — подчиненные, неопорные силы (связь с принципом субординации в организации музыкальных явлений).

5. Открытое, более интенсивное и резко очерченное действие — скрытое, смягченное и менее интенсивное действие.

6. Концентрированность, четкая определенность направленности действия — его гибкость и разветвленность.

Возрастание силы и яркости одного из двух разнородных стремлений вызывает заметное снижение соответствующих качеств другого (связь с принципом условной константности объема целого).

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

§ 8. Принцип неограниченного интонационно-смыслового обновления тождественных звуковых структур

Возможность образования из одного и того же звукового материала бесчисленных музыкальных явлений, различных в своей качественной — эстетически-смысловой и историко-стилистической — сущности, сама по себе не вызывает сомнений. Она подтверждена всем историческим развитием музыки, обнаруживающим поистине безграничное качественное многообразие конкретных художественно-конструктивных результатов при достаточно ограниченном количестве и единообразии многих исходных звуковых структур (звукорядов, разного рода сопряжений тонов, созвучий, мелодических и гармонических оборотов, внешне сходных между собою или даже повторяющих друг друга). Поэтому, например, нельзя установить границы потенциала таких структур, выяснить степень их новизны, устарелости и перспективности дальнейшего существования путем подсчета количества разновременных и одновременных звуковых комбинаций, которые могут быть извлечены из существующего музыкального звукоряда.

Вместе с тем за разнообразными попытками реформировать систему музыкальной организации на сугубо структуральных началах, за поисками новых темпераций, введением различных отношений менее полутона и другими явлениями, распространившимися в XX веке, кроется мысль об исчерпанности как прежних, обычных материальных средств музыки, так и способов их организации. Эта мысль базируется на умозаключениях субъективного порядка, среди которых иногда выступает и произвольное, абстрактно упрощенное представление о неких доступных вычислению количественных пределах звуковых сочетаний, означающих в конечном счете также качественные их пределы.

Вычисления такого рода, совершаемые, например, на материале 12 различных тонов, содержащихся в рамках октавы, отвечают лишь на вопрос о том, сколько механических перестановок и соединений допускает избранное число предметов (в данном случае — 12 тонов). В этих вычислениях каждый тон фигурирует только в одном его значении — в звуковысотном отличии от остальных тонов. Получаемые таким способом цифровые выражения не могут дать представления даже о реальном количестве звуковых комбинаций, могущих возникнуть в строго додекафонической ткани. Для этого нужно было бы дополнительно принять в расчет ряд других значений каждого из 12 тонов: его регистровые повторения-варианты во всех октавах звукоряда, его возможные тембровые и громкостные воплощения, его длительность и краткость при любом темпе, акцентность и безакцентность, а также положение внутри всех вообще возможных метроритмических фигур. В условиях же музыкальной организации обычного, естественного типа число значений каж-

жого тона еще более возрастает. Сверх уже названного следовало бы учесть аккордовую и неаккордовую (всех видов и порядков) роль каждого тона, все его ладофункциональные (как основные, так и переменные) значения, роль его в качестве любой ступени (как диатонической, так и хроматической) внутри каждой из существующих простых и составных ладовых структур, все его энгармонические варианты и т. д., и т. п.

Вероятно, все упомянутые (и неупомянутые) значения тонов могут быть собраны и запрограммированы для счетно-решающего устройства, которое и даст соответствующий цифровой результат. Но воспользоваться им не смогут ни музыкально-художественная практика, ни теория музыки: гибкая смысловая, интонационная вариантность одних и тех же звуковых структур в живой музыке, их качественная беспредельность снимает и сам количественный предел — как бы тщательно он ни был исчислен.

Общая картина реальных качественных значений тонов (рассматриваемая уже не как предполагаемый объект вычислительных операций) позволяет сделать два теоретических вывода.

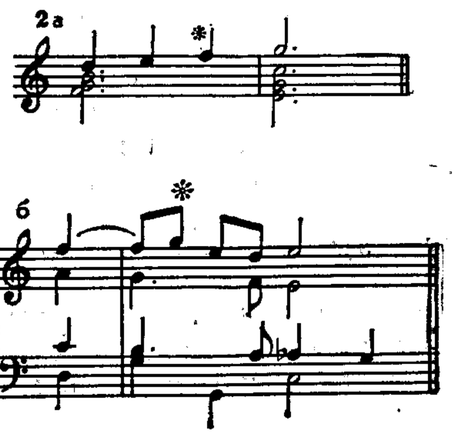
Первый из них заключается в том, что необходимо дифференцировать понятие т о н а в связи с качественно различными его проявлениями. В одном аспекте тон предстает как инертная з в у к о в а я т о ч к а, обладающая лишь одним значением — звуковысотным, по сути еще внемузыкальным. Такой тон может быть проинтонирован в том или ином тембровом и громкостном оформлении, но сам еще не является даже частью живой, музыкально-осмысленной интонации. Он может механически соприкасаться с другими аналогичными звуковыми точками по вертикали или горизонтали, не образуя при этом собственно интонационных связей-сопряжений и оставаясь на уровне ступени звукоряда, еще не подвергшейся воздействию музыкально организующих сил. К тону как звуковой точке преимущественно обращены интересы многих течений авангардизма. В другом аспекте, сохраняя значение звуковой точки, но отодвигая его на второй план, тон выступает как напряженный, качественно-многогранный з в у к о в о й у з е л, связывающий воедино устремленные к нему и пересекающиеся в нем функционально-различные значения. Подобный тон, наделенный характерной контекстной функцией, активно участвует в образовании интонационных связей с аналогичными тонами по вертикали и горизонтали и составляет неотъемлемую принадлежность развитой музыкальной организации.

Второй вывод связан с качественной многогранностью тона, не только допускающей, но и подразумевающей гибкие перегруппировки и переакцентировки его значений. Благодаря этому он в одно и то же время способен выполнять совершенно различные контекстные функции. В свойствах такого тона заложены естественные предпосылки интонационно-смыслового

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

обновления звуковых структур, а сам тон, входящий в состав последних, должен расцениваться как непосредственный материальный носитель, объективная основа и опора музыкально-интонационных явлений.

Сказанное отчасти может быть пояснено следующим простейшим примером:



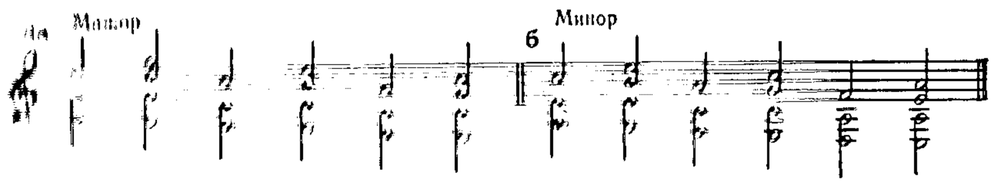
В первом случае тону *f* и его октавному варианту в одно и то же время придано значение аккордового, гармонического (септима V_2) и неаккордового, мелодического (проходящего) тона. Во втором — тон *g* второй октавы, в звукорядном плане представляющий октавный вариант основного аккордового тона в басу V_7, имеет реальное значение неаккордового тона — камбиаты. Таким образом, тон и его октавное повторение выступают одновременно в качестве совершенно различных музыкально-конструктивных элементов: аккордового и неаккордового, гармонического и мелодического.

Все смысловые единицы музыкального языка исторически возникали как живые интонации, порождаемые, воспринимаемые и контролируемые общественным музыкальным сознанием, а не как абстрактные звуковые конструкции, лишь впоследствии приобретавшие реальный смысл. Они входили в жизнь, обладая способностью практически к бесчисленным дальнейшим переосмыслениям и перевоплощениям. Примером может служить многовековая история такой гармонической интонации, как мажорное трезвучие. Неизменно оставаясь самим собою, оно обновляло свой характер, в различных исторических стилях звучало совершенно по-разному, например у Палестрины и Бетховена, у Вагнера и Прокофьева. Отсюда следует вывод о том, что средство, отстоявшееся и укрепившееся в общественной музыкальной практике, всегда отмечено единством двух качеств: устойчивого, постоянного и потому служащего своеобразным ориентиром и установкой для слушательского восприятия — и непрестанно обновляющегося, приобретающего неожиданные и свежие смысловые нюансы в связи с меняющи-

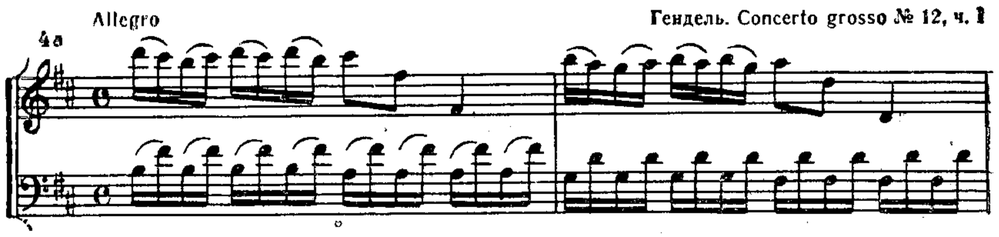
ми условиями стилистического контекста, с обновлением его интонационной формы, которую оно принимает в процессе исторического развития всей системы музыкальной организации.

Принадлежащие различным эпохам интонационные открытия их целесообразность и действенность неотделимы от закономерного процесса качественного, смыслового обновления — «перетипирования» (Б. В. Асафьев) звуковых структур, отошедших и укоренившихся в общественной музыкальной практике. Введение новых средств, впервые оформившихся в виде сопутствующих звуковых структур, включаясь в этот процесс и обновляя его, оказывается естественным и органичным. В укреплении и одновременно преодолении стабильных свойств звуковых структур, в достижении музыкально-смысловой, художественной новизны на этой двусторонней основе заключена одна из труднейших для каждого композитора творческих задач, результаты решения которой во многом раскрывают масштаб и меру самобытности его дарования.

Из сказанного ясно, почему внешне один и тот же гармонический или мелодический оборот может иметь не только совершенно различную историко-стилистическую принадлежность, но и различную смысловую сущность. Приведенное ниже секвентное мелодико-гармоническое последование, встречающееся как в мажоре, так и в миноре, нередко оказывается основой тематических (в том числе начальных) построений в условиях разных музыкальных стилей:

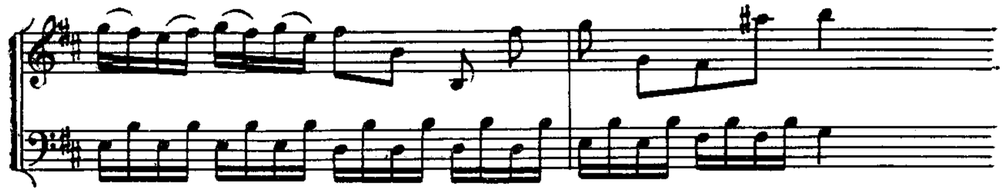


Можно указать следующие образцы музыки, содержащие данное последование[10]:



[10] В мажорном варианте вместе с примерами из финала Сонаты G-dur № 20 и первой части Сонаты E-dur № 30 Бетховена и Этюда Ges-dur, op. 25 Шопена это последование приводится Л. А. Мазелем (60, № 7, с. 10).

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua



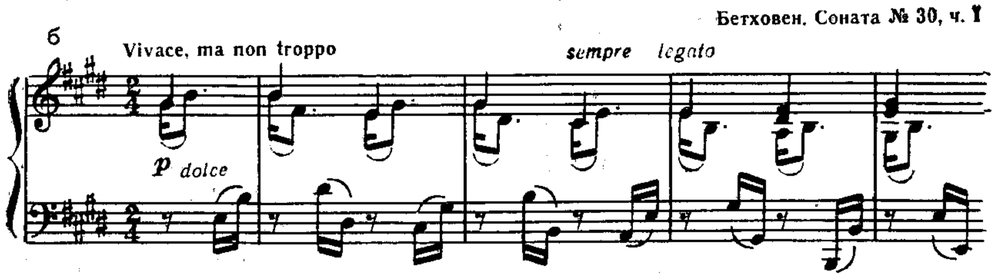
Бетховен. Соната № 30, ч. I

б

Vivace, ma non troppo

sempre legato

p dolce

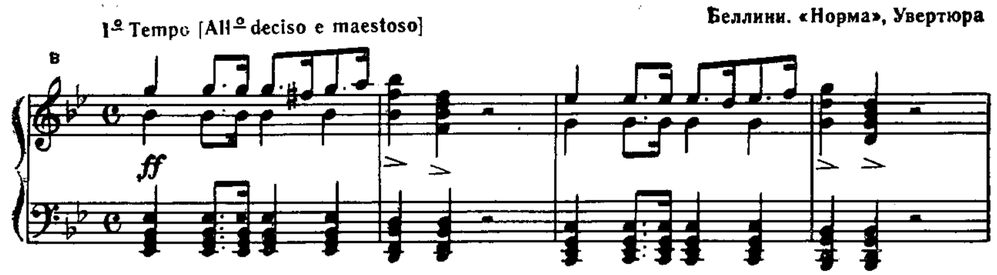


Беллини. «Норма», Увертюра

1º Tempo [All º deciso e maestoso]

в

ff

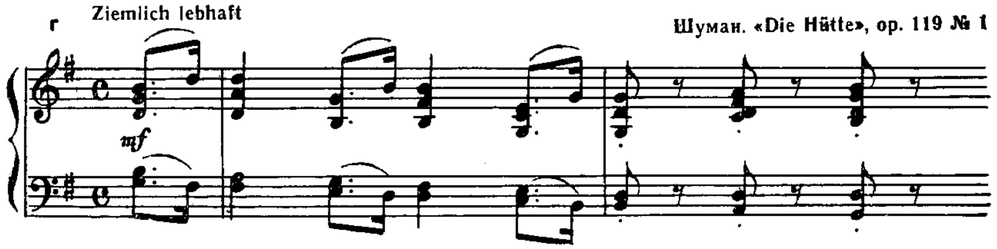


Шуман. «Die Hütte», op. 119 № 1

г

Ziemlich lebhaft

mf

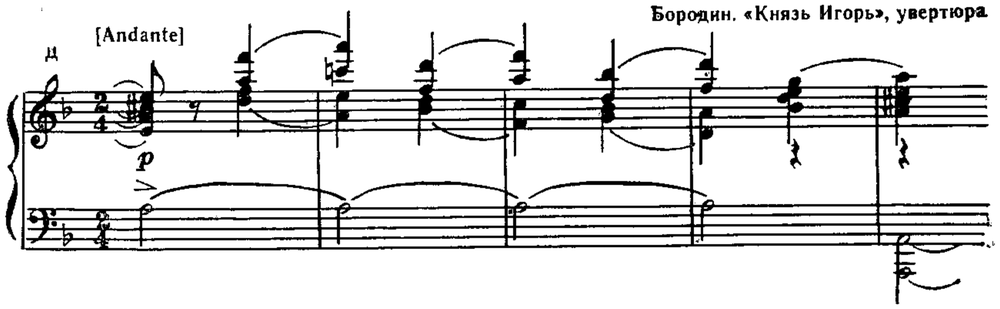


Бородин. «Князь Игорь», увертюра

д

[Andante]

p



Римский-Корсаков. «Сказание о невидимом граде Китеже», д. III

[Andante mistico]

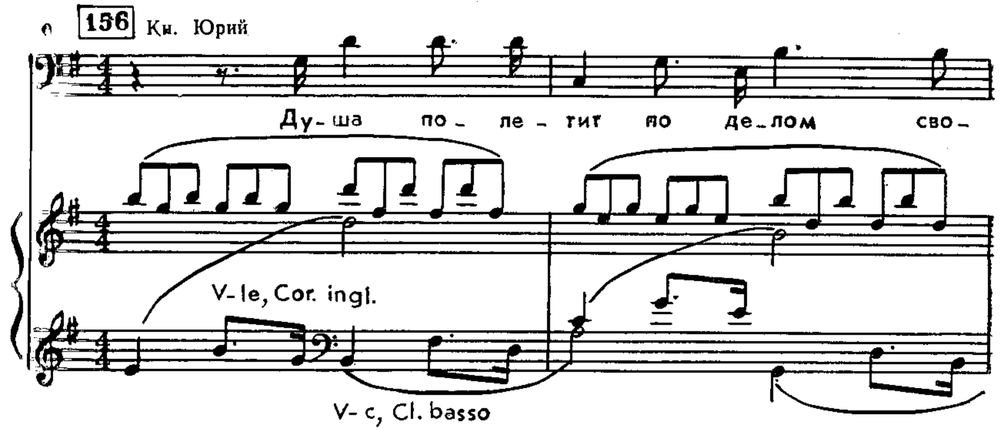
е

156 Кн. Юрий

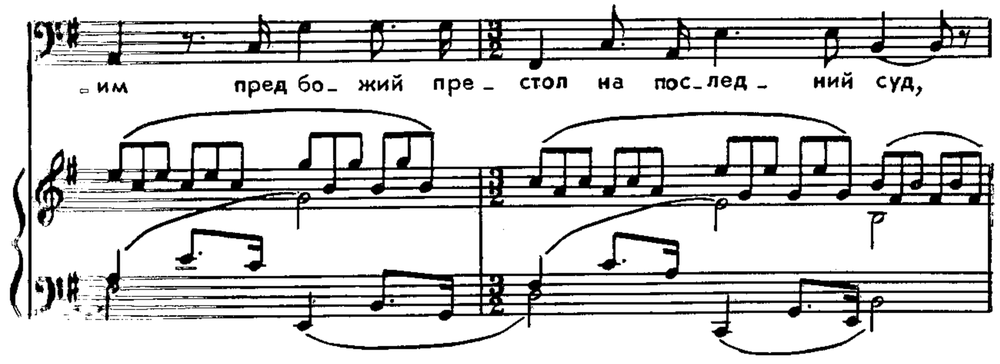
Ду-ша по-ле-тит по де-лом сво-

V-le, Cor. ingl.

V-c, Cl. basso



-им пред бо-жий пре-стол на пос-лед-ний суд,



В примерах из «Князя Игоря» и «Сказания о невидимом граде Китеже» характерные контуры последования образуются крайними голосами, без участия баса; в примере из «Князя Игоря» вдобавок вместо секстаккордов взяты основные виды трезвучий тех же ступеней.

Такого рода совпадения не являются результатом каких-либо предвзятых «заимствований» или мышления стандартными формулами. Тем более они не означают музыкально-смысловой идентичности. Каждое из «совпадающих» построений находится в особом индивидуально-стилистическом контексте, отмечено рядом своих качественно-смысловых признаков — фактурных, темповых и т. п.

В приведенных примерах одна из многих исторически устойчивых звуковых структур предстала в нескольких музыкально-смысловых перевоплощениях, в том числе настолько значительных и глубоких, что это с трудом позволяет считать их лишь интонационными обновлениями данной исходной структуры. По существу здесь совершилось превращение некоего принадлежащего всем и никому в частности музыкального «слова» в «слово», по-своему произнесенное, проинтонированное художником.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

Аналогичная ситуация возникает и в широко известных случаях совпадения общих контуров каких-либо мелодий (например, темы Увертюры к опере «Бастьен и Бастьенна» Моцарта и главной темы первой части «Героической симфонии» Бетховена второй темы первой части Квартета f-moll, op. 95 Бетховена и одной из тем Марфы в «Царской невесте» Римского-Корсакова)[11]. При общности мелодических очертаний звукового материала собственно интонационное, музыкально-смысловое существо этих примеров абсолютно различно. И в сознании музыканта они никогда не соприкоснутся, если случайно не окажутся поставленными рядом.

Совокупность всех рассмотренных выше явлений выражает одну из наиболее существенных закономерностей бытия музыки — возможность непрестанного возникновения качественно новых интонационных связей и отношений на основе одного и того же исходного звукового материала. Такая закономерность может быть определена как принцип неограниченного интонационно-смыслового обновления звуковых структур. Имея прочное обоснование в общественной музыкальной практике многих столетий, этот принцип характеризует музыкальную организацию как область структурно-логических закономерностей, диктуемых развивающимся общественным музыкальным сознанием, а ее компоненты и факторы — как интонационно-смысловые частицы и средства музыкального языка, необходимо сочетающие в себе постоянные и изменяющиеся свойства.

§ 9. Принцип поляризации и синтеза однопорядковых явлений

Компоненты и факторы целостной музыкальной организации группируются в особые сферы коррелятивных, однопорядковых явлений, соотносимых по их наиболее существенным свойствам, масштабам и характеру действия. Таковы, например, сферы-порядки, образуемые различными видами ладовых структур, звукорядов, созвучий, фактурных, метроритмических, тембровых и других действующих сил музыкального целого.

Каждая из таких сфер обнаруживает, с одной стороны, качественное единство, определяемое однопорядковостью охватываемых ею явлений, с другой — качественный контраст, нередко выражающийся в отчетливой противоположности этих явлений, их полярности. Само наличие контрастных однопорядковых компонентов и факторов естественно приводит к возможности и практическому осуществлению двоякой расстановки

[11] Как образец такого внешнего совпадения, В. В. Медушевский (67, с. 28) упоминает рефрен из рондо Alla turca Моцарта (финал Сонаты A-dur, KV 331) и песню «Как по садику, садику» (№ 79 из сборника «100 русских народных песен» Римского-Корсакова).

ей в пределах единого целого. Один из вариантов этой расстановки означает направленность к обостренному контрастному противопоставлению, к поляризации однопорядковых явлений, другой — к их углубленному объединению, к синтезу. Таким образом, внутренняя система той или иной сферы отражает на частном уровне общий закон становления музыкального целого — диалектический союз разнонаправленных стремлений к связи и расчленению, к слиянию и обособлению. В постоянном чередовании этих различно акцентируемых стремлений-процессов обнаруживается одно из своеобразных и чрезвычайно импульсивных жизненных начал всей системы музыкальной организации, которое можно определить как принцип поляризации и синтеза однопорядковых явлений.

Соотношения между единством и контрастом однопорядковых явлений подвижны и изменчивы. Их можно представить в виде многообразных вариантов-градаций, располагающихся по некой шкале интенсивности, на которой выделяются три характерные зоны, по-разному сменяющие одна другую в процессе развертывания музыкального целого.

Одна из крайних зон сосредоточивает в себе наиболее интенсивные, яркие и острые формы контраста однопорядковых явлений. Это — зона поляризации, где взаимооттеняющее противопоставление однопорядковых явлений достигает возможного максимума. Другая, противоположная зона содержит наиболее интенсивные, сконцентрированные формы единства однопорядковых явлений. Это — зона синтеза, где взаимопроникающее переплетение и слияние однопорядковых явлений достигает своего возможного максимума. В третьей зоне — промежуточной, — с одной стороны, осуществляется весьма относительное, балансирующее и всегда неустойчивое равновесие единства и контраста однопорядковых явлений, с другой — постоянно возникают выраженные с различной степенью интенсивности стремления, направленные к зонам поляризации или синтеза. Обе крайние зоны выступают в качестве своего рода полюсов, устремленное тяготение к которым рождает и направляет особые движения, наполняющие и пронизывающие музыкальную ткань.

Все названные зоны обладают двумя существенными свойствами. Во-первых, между ними нет резких границ: последовательное движение усиливающихся или ослабляющихся вариантов-градаций плавно и незаметно переходит из одной смежной зоны в другую. Во-вторых, внутри каждой зоны нет каких-либо постоянных точек, твердо и навсегда фиксирующих определенную качественную ступень в соотношении единства и контраста. Каждая из зон представляет своеобразное поле, в котором под сильнейшим комплексным воздействием музыкального контекста вырастает конкретный вид соотношения, присущий именно данной зоне.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

Следует подчеркнуть, что в рамках музыкального целого контраст и единство однопорядковых явлений, достигая степени поляризации и синтеза, отнюдь не исключают друг друга. Высшая интенсивность поляризации неравнозначна распаду целого, а высшая интенсивность синтеза неравнозначна уничтожению контраста. Самая яркая поляризация не снимает до конца тенденций синтеза, самая сгущенная форма синтеза всегда оставляет место тенденциям поляризации. Стремление к рассредоточению, заключенное в поляризации, как и стремление к сосредоточению, лежащее в основе синтеза, неизбежно вызывает из недр музыкального целого ответные противодействующие стремления: в первом случае «наперекор» идут интегрирующие, во втором — дифференцирующие импульсы, порожденные целостной системой музыкальной организации. Эта весьма общая закономерность всегда конкретизируется самой сущностью и характером поляризуемых или синтезируемых явлений. Поляризация обостряет контраст исходных простых явлений, синтез ведет к образованию явлений производных, составных. Однако последние, обладая новыми качествами, в той или иной мере сохраняют исходные качества синтезируемых частей, в свою очередь отмеченных воздействием образовавшегося комплекса (в этом — интегрирующий, не суммативный характер синтеза).

Поляризация и синтез однопорядковых явлений направляются по основополагающим координатам музыкальной ткани — горизонтали и вертикали, образуя горизонтальные и вертикальные формы поляризации и синтеза. При этом горизонтальные формы наделяются расчленяюще-центробежными силами разновременности, вертикальные — объединяюще-центростремительными силами одновременности. Такие силы оказываются союзниками одних и противниками других форм. В качестве первых они поддерживают горизонтальные формы поляризации и сопротивляются соответствующим формам синтеза, в качестве вторых способствуют проявлению вертикальных форм синтеза и препятствуют возникновению соответствующих форм поляризации. Поэтому перед горизонтальными формами синтеза и вертикальными формами поляризации всегда стоит задача преодоления противодействующих сил. В то же время горизонтальные формы поляризации и синтеза отчетливо и естественно разделяются, тогда как вертикальные их формы, «накладываясь» друг на друга, составляют две различные стороны одновременного процесса-сочетания. Преимущественный акцент на одной из этих сторон ведет к восприятию данного сочетания в качестве либо поляризующего (подчеркнутый контраст-разграничение в одновременности), либо синтезирующего (подчеркнутое объединение-слияние в одновременности). Примеры такого рода содержит, в частности, сфера полигармонических (полифункциональных и политональных) образований: как в полифункциональных вертикалях, так и в политональных сочетаниях может преобладать либо слитность, либо раздельность ладофункциональных и тональных частей. При одновременных сочетаниях контрастных тембров слияние их в унисон будет выражением вертикальной формы синтеза, а их регистровое обособление может представить вертикальную форму поляризации.

Значение принципа поляризации и синтеза исключительно велико в сфере ладовых структур. Им определяется как поляризация тех или иных контрастных простых видов (в первую очередь различных видов мажора и минора), так и их синтез, ведущий к возникновению составных видов структур — переменных и мажоро-минорных (горизонтальная форма синтеза), политональных и полиладовых (вертикальная форма синтеза). Горизонтальная форма поляризации внутри этой сферы осуществляется в виде бесконечно многообразных взаимооттеняющих противопоставлений различных простых структур, структур простых и составных, собственно ладовых структур и разного рода межтональных и внетональных построений. Вертикальная форма поляризации ладовых структур, как было сказано выше, «накладываясь» на вертикальную форму синтеза этих же структур, активно соревнуется с ней.

В сфере гармонической вертикали рассматриваемый принцип охватывает основные виды созвучий — аккорды и неаккордовые сочетания, противополагающие и объединяющие свои характерные качества в самых различных разновременных и одновременных вариантах (один из них — вертикальная форма синтеза, приводящая к образованию созвучий промежуточных между аккордами и неаккордовыми сочетаниями). Он распространяется на взаимодействие созвучий-интервалов (двузвучий) и многозвучных вертикалей, созвучий монофункциональных и полифункциональных, а в сфере фонических качеств консонантности и диссонантности одним из своих следствий имеет разделение форм консонанса и диссонанса на явные и скрытые.

Процесс поляризации и синтеза глубоко проникает в соотношения таких однопорядковых явлений, как формы гармонической горизонтали (ладофункциональная и линейно-мелодическая), типы мелодики (мелодии песенного склада, гармонического происхождения, речитативы, фигурации, одноголосные и многоголосные мелодии), как основные структурные формы музыкальной ткани (монодическая и многоголосная ткань с ее четырьмя важнейшими видами — гомофонией, полифонией, гетерофонией и составным, синтезирующим видом) или многообразные ступенные составы — звукоряды (диатонические и хроматические) и т. п. Существенные различия в характере и масштабах названных явлений обусловливают различное отношение их сфер-порядков к процессам и формам поляризации или синтеза, как и разную их активность в преодолении тех или иных противодействующих сил. Каждая сфера в целом может быть, таким образом, охарактеризована с точки зрения некоей первичной направленности, преимущественного тяготения

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

к процессам поляризации или синтеза. В этом плане сферы однопорядковых явлений можно разделить на три группы.

Одну группу составляют сферы с отчетливой первичностью процессов поляризации. Таковы сферы консонанса и диссонанса, созвучий как носителей контрастных ладовых функций и созвучий как полярных средоточий аккордового и неаккордового «звукового вещества», а также экспозиционный и развивающий типы изложения в музыкальной форме. Примером синтеза последних, осуществляемого в горизонтальной форме, может служить развитие внутри экспонируемых тем или партий сонатной формы, включение эпизодов в сонатно-симфоническую разработку, явление «разработанной экспозиции» (С. И. Танеев), типичное для музыкальной ткани в произведениях Вагнера слияние экспонирующего и развивающего характера изложения и т. п.

В основе другой группы лежит синтез, поляризация оказывается при этом формой производной, более или менее эпизодической. Такова, например, сфера гармонической горизонтали, которую составляет неустойчивое, постоянно балансирующее равновесие двух видов связи созвучий (ладофункциональной и линейно-мелодической); поляризацию здесь представляют эпизодические подчеркнутые обособления то ладофункциональной (реже), то линейно-мелодической связи (значительно чаще). К этой же группе относится сфера созвучия-аккорда, где синтез — целостное сцепление различных по высоте тонов — играет определяющую роль по отношению к поляризации — расчлененности аккорда, проявляющейся, например, в условиях мелодического интонирования гармонии. В значительной мере аналогичен предыдущим порядок, образуемый видами многоголосной фактуры — гомофонией, полифонией и гетерофонией: синтез, ведущий к явлениям промежуточного характера или к сложному, составному многоголосию, бывает гораздо более систематическим и активным, нежели поляризация самих чистых видов.

Сферы третьей группы примерно в равной мере обращены как к поляризации, так и к синтезу, а результаты такой двоякой устремленности отличаются особым многообразием. В эту группу входят сферы ладовых структур, различных типов мелодики и звукорядов.

Принцип поляризации и синтеза однопорядковых явлений находит свое материальное выражение в определенных контекстных условиях. Исключительно важную роль при этом играют свойства музыкальной формы, особенно — замкнутость или разомкнутость и четкость граней тех ее разделов, в которых осуществляются поляризация или синтез. Эффект поляризации, вполне возможный внутри замкнутого построения (например, темы-периода, двух- или трехчастной формы), оказывается весьма ярким и на гранях такого построения, и в последовании ряда разомкнутых построений. Эффект синтеза тем

ярче и ярче, чем более отчетливо он возникает внутри замкнутого построения, которое самой своей целостностью стягивает и объединяет как однопорядковые, так и разнопорядковые факторы, участвующие в его образовании. Поэтому окончательное суждение о формах поляризации и синтеза должно опираться на их положение в музыкальном контексте, а не только на внешне очевидный факт разновременности или одновременности в сочетании однопорядковых явлений.

Яркость и определенность форм поляризации и синтеза однопорядковых явлений существенно различны в разных исторически стилистических условиях: для многих музыкальных эпох и стилей существуют свои уровни интенсивности поляризации и синтеза, как и соответствующие структурные формы их конкретного воплощения.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

Раздел второй

ГАРМОНИЧЕСКАЯ ВЕРТИКАЛЬ И ВИДЫ СОЗВУЧИЙ

Глава III

АККОРД И НЕАККОРДОВЫЕ СОЧЕТАНИЯ

§ 1. Созвучие. Гармоническая вертикаль в ее явной и скрытой форме

Одновременное сочетание нескольких (двух или более) различных по высоте тонов, представляющее вертикальный аспект музыкальной ткани, называется созвучием. Подобно тому как горизонталь в виде поступенного сопряжения двух тонов есть исходное интонационное выражение специфики мелодии, так вертикаль в виде созвучия является аналогичным выражением специфики гармонии. Созвучие выступает как главное структурно-логическое звено, подлинный субстрат всей системы гармонии. Самим понятием «гармоническая вертикаль»[1] подчеркивается принадлежность созвучия прежде всего к области гармонии. Созвучие-вертикаль отличает гармонию от всех других компонентов и факторов музыкальной организации.

Гармоническая вертикаль обнаруживается внутри музыкальной ткани в двух основных формах — явной и скрытой.

Явная форма, существующая только в области собственно гармонии, — это созвучие того или иного вида как непосредственная данность.

Скрытая форма, существующая в области «негармонических» явлений, характеризует гармоническую вертикаль прежде всего как своеобразную составную часть мелодической линии или — шире — как гармоническую координацию различных звуковых точек музыкальной ткани (соседних или находящихся на расстоянии). Эта форма выявляется в процессе выделения и объединения отдельных разновременных звуковых точек, обрисовывающих контуры того или иного созвучия.

Намечаясь в интервальных отношениях внутри старинного мелодического одноголосия, скрытая форма гармонической вертикали исторически предшествовала ее явной форме (подробнее об этом см.: 122). По сути это — своего рода «догармонический» период в истории обеих форм. Последовавшее превращение скрытой формы в явную означало одновременно возникно-

[1] В специальных случаях можно говорить о вертикали фактурной (регистровое расположение созвучия) или тембровой (инструментовка созвучия) как конкретизирующих и дополняющих свойствах гармонической вертикали.

...ние и многоголосной музыкальной ткани, и гармонии как ...ного компонента и фактора этой ткани, что образовало существенный качественный рубеж в истории самой скрытой формы. Послужив источником явной, она в дальнейшем продолжает существовать параллельно с нею, постоянно развиваясь и обогащаясь под ее непосредственным воздействием. Таким образом, скрытая форма гармонической вертикали первоначально выступает как предпосылка, а затем как следствие явной формы. Поэтому необходимо разграничивать качественно различные ранние и поздние проявления скрытой формы.

В образовании зрелой скрытой формы гармонической вертикали, как и в развитии гармонического ощущения мелодических явлений, первостепенную роль играет сцепляющая сила терцовой координации тонов. Рельефность образующегося в скрытой форме созвучия находится в прямой зависимости от значения его как достаточно «знакомого» созвучия-аккорда терцовой структуры.

Скрытая форма гармонической вертикали воспринимается относительно исторически усвоенной явной формы как своеобразные излучения и отблески последней, имеющие легкий и мягкий, несколько «дематериализованный» характер. Присутствующая в развитой мелодии скрытая гармоническая вертикаль образует гармоническое содержание этой мелодии, ее гармонический подтекст и резонатор. Обилием разнообразных эффектов скрытой гармонии отличаются мелодии не только гармонического происхождения, но и песенного склада, с преобладанием плавного, поступенного движения. Одним из источников музыкального богатства, развитости и многогранности одноголосной русской народной песни является насыщение мелодической линии гармоническими опорными точками (см., например, песни «За двором, двором», «Надоели ночи» и многие другие из сборника Балакирева). Сказанное служит свидетельством художественно-конструктивной целесообразности и ценности обеих форм гармонической вертикали, их гибкого взаимодополнения и контраста.

Многие исторические процессы развития и обновления музыкального языка отражались в гармонической вертикали, обусловливая исключительное разнообразие ее конкретных (явных и скрытых) форм, устанавливая их активное взаимодействие. Последнее часто приводит к возникновению своеобразных промежуточных форм в сфере многочисленных мелодических и особенно гармонических фигураций (в том числе достаточно строгого типа — как, например, в Этюдах C-dur, op. 10 № 1 и As-dur, op. 25 № 1 Шопена).

Вопрос о скрытой форме гармонической вертикали связан с общей проблемой воздействия гармонии на мелодию, которое обнаруживается в двух группах явлений. Одни из них выражены в многообразном насыщении мелодии координирующимися гармоническими тонами, что почти всегда отражает существен-

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

ные свойства гармонии той эпохи и того стиля, к которым относятся данные мелодии. Другие — в возникновении многоголосия мелодий, каждая временна́я «точка» которых отмечена созвучием вертикально.

В ряду явлений первой группы особое место занимают мелодии гармонического происхождения, тоны которых, входя в состав сопровождающей гармонии, принадлежат прежде всего мелодии, а не гармонии (мелодия усваивает и переплавляет в себе гармонию). Так, мелодическая линия главной темы из первой части 1-й сонаты для фортепиано Бетховена не просто фиксирует движение одного из голосов по аккордовым тонам — это именно мелодия, состоящая из тех же, что и сопровождение, но качественно иных гармонических тонов. Один и тот же звуковой материал, одновременно оформленный в мелодию и гармоническое сопровождение, приобретает различное качество в двух контрастных сферах музыкального языка.

Динамизм активных и четких ладогармонических отношений или усиленные в своей конструктивно-художественной роли выразительность и красочность гармонии всегда заметно воздействовали на мелодику, становились источником множества мелодий-тем с характерным открытым движением по аккордовым тонам. Примерами могут служить главная тема первой части «Аппассионаты» Бетховена и «Танец рыцарей» из «Ромео и Джульетты» Прокофьева, с одной стороны, тема Звездочета из «Золотого петушка» Римского-Корсакова и певучие мелодико-гармонические узоры прелюдии «Девушка с волосами цвета льна» Дебюсси — с другой.

Постоянно взаимодействующие в рамках гармонической вертикали стремления к целостности и расчлененности характеризуют созвучие как специфическое вертикальное отражение аналогичных стремлений, образующих в горизонтальном плане конструктивные основы ладовой структуры. Это особенно характерно для важнейшего вида созвучия — аккорда.

Свойства созвучия раскрываются и конкретизируются в двух основных его видах — аккорде и неаккордовом сочетании, а также во многих промежуточных формах.

§ 2. Определение аккорда

Определение аккорда, важнейшего вида созвучия, — теоретический вопрос, требующий специального рассмотрения.

Наиболее распространенное определение, установившееся в теории музыки примерно с первой трети XVIII века, гласит, что аккорд есть созвучие из трех или более различных тонов, располагающихся по терциям. Как будет видно из дальнейшего, в этом определении отразилась существенная закономерность структуры аккорда. В то же время известно, что приведенное определение вызывало возражения еще в прошлом столетии у

таких музыкантов, как П. И. Чайковский, который справедливо считал, что оно указывает лишь на внешний признак аккорда, не раскрывая его существа (142, с. 226—227). Сам Чайковский, однако, нигде не предлагал какого-либо иного определения аккорда.

В последние десятилетия было выдвинуто понятие аккордов свободной структуры, складывающихся из любых — как одинаковых, так и различных — интервалов, иногда с открытым или завуалированным участием терции, нередко с подчеркнутым исключением ее. Такие аккорды рассматриваются как пришедшие на смену аккордам терцового строения, как атрибут гармонии XX века. Терцовая же структура характеризуется как частное явление в организации гармонической вертикали, как свойство, которое было присуще ей в основном до XX века.

Освобожденное от старого структурного критерия, лишенное определенного структурного критерия вообще, новое понятие аккорда базируется на других факторах, которые должны обеспечить ему контекстную значимость. Эти факторы трактуются по-разному, но, как правило, вне их возможного ладового смысла. Так, в качестве признаков контекстной значимости, в том числе опорной роли нового аккорда, отмечается, например, конструирование звуковой ткани сочинения из ряда структурно однотипных созвучий, выведение ее целиком из различных транспозиций и преобразований одного и того же избранного вначале созвучия, то или иное (но не ладовое) выделение какого-либо созвучия из числа других (в частности, такое, которое у Г. Эрпфа [154] получило наименование «звукового центра» — «Klangzentrum») и т. п.

Нельзя не заметить, однако, что признание важности структуры созвучия лежит в самой основе того преодоления терцового регламента, которое по-разному осуществлялось в гармонии и XIX, и особенно XX столетия ради особой индивидуализации форм гармонической вертикали. Поэтому «несущественность» структуры аккорда и перенесение центра тяжести на его контекстное положение в гармонии XX века являются кажущимися, мнимыми (о чем свидетельствуют, в частности, многие современные теоретические труды, особенно зарубежные, наполненные тщательнейшим разбором именно структуры созвучий и различных интервальных комбинаций; краткие сведения о таких трудах см., например: 34, 35, 49). Точка зрения на аккорд как созвучие любой структуры по существу означает замену структурного монизма, содержащегося в старом определении, структурным плюрализмом.

Структурный плюрализм в подходе к аккорду в конечном счете обедняет представление о гармонии в целом и о гармонии XX века в частности, о ее внутренних дифференцирующих процессах. Он ведет к уравниванию значения различных форм гармонической вертикали, что и выражается, например, в частом употреблении понятий «аккорд», «созвучие», «комплекс», «вер-

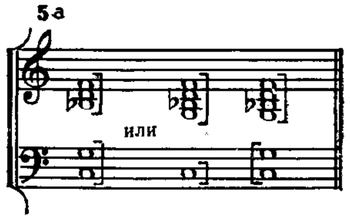
Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

тикаль» как синонимов (этим понятиям по сути противопоставляется лишь «кластер» — сплошное звуковое заполнение промежутка между двумя обрамляющими точками). Если аккордом может быть созвучие любого строения, то практически отпадает необходимое различие между созвучием как общей категорией гармонической вертикали и аккордом как особым проявлением этой категории. Тем более ненужным оказывается разграничение между аккордами и неаккордовыми сочетаниями, не говоря уже о промежуточных типах созвучий, о мнимых и условных аккордах (см. § 9). Излишними становятся различия между аккордовыми тонами первого и второго порядка (коренными и побочными тонами в аккорде). Наконец, реальной для гармонической вертикали остается лишь одна из двух форм — явная; скрытая же форма стирается благодаря слабости или отсутствию необходимых гармонических координаций внутри горизонтальных компонентов музыкальной ткани, опирающихся на принципиально нетерцовые соотношения тонов.

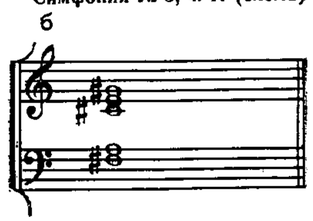
Сущность аккорда не определяется ни его структурой, ни указанными выше условиями. Она представляет собою явление более высокого музыкально-смыслового уровня. Вместе с тем она не может быть раскрыта вне комплекса непосредственных материальных средств и предпосылок, образуемых структурой и контекстным положением аккорда. Более того, многие существенные свойства аккорда формируются и кристаллизуются уже на уровне его структуры, его материальных средств (а последние, в свою очередь, отражают свойства более высокого уровня). С этого уровня и следует начать путь к общему, итоговому определению аккорда, выяснив на конкретных примерах характер и границы действия структурного критерия как такового.

Следующие три созвучия вполне соответствуют нормам терцовой структуры:

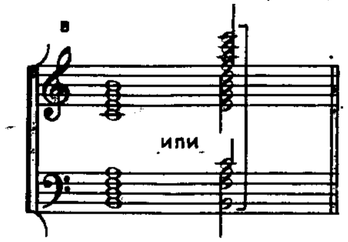
Верди. «Отелло», д. I (схема)



Рахманинов.
Симфония № 3, ч. II (схема)

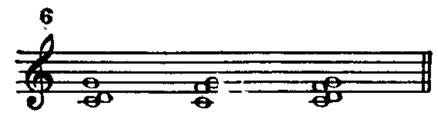


Лист. «Ossa arida» (схема)



Однако лишь первые два воспринимаются как несомненные аккорды: 5а — широко распространенная форма полифункционального аккорда $\frac{IV}{V}$ или $\frac{II_7}{V}$, 5б — нонаккорд, неоднозначный в ладофункциональном плане, но легко узнаваемый в качестве типичной гармонической интонации музыки Рахманинова или Свиридова и одного из лейтаккордов гармонии Равеля. Третье же созвучие встречает серьезные препятствия на пути к признанию его аккордом, несмотря на строгую терцовую структуру, столь же строгую диатоничность и продолжительность звучания при отсутствии каких-либо других «конкурирующих» с ним созвучий. Контекстная значимость его бесспорна, но оно оценивается более всего как красочное неаккордовое многозвучие, в недостаточной для аккорда мере целостное и дифференцированное (своего рода «диатонический кластер терцовой структуры»), лишь в силу своей опорности претендующее на роль аккорда.

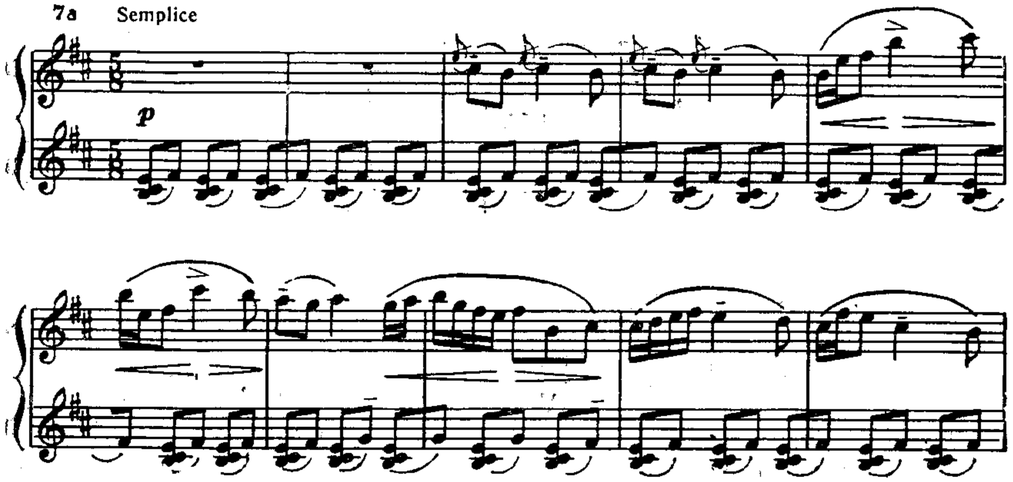
В то же время различные созвучия нетерцовой структуры, отмеченные традициями национального и исторического характера, часто обнаруживают отчетливое значение аккордов либо по-разному приближаются к нему. В этом значении выступают, например, созвучия, обрамленные чистой квинтой и включающие расположенные различным образом большие секунды и чистые кварты. Последние в одних случаях воспринимаются как аккордовые тоны второго порядка (побочные тоны, вытеснившие и заменившие терцию мажорного или минорного трезвучия), в других — как атрибуты бесполутоновой вертикали, изначально не ориентированной на терцовую структуру. Квинтовое обрамление придает таким созвучиям значительную целостность и ладофункциональную определенность — особенно когда они располагаются на I или V ступенях тональности:



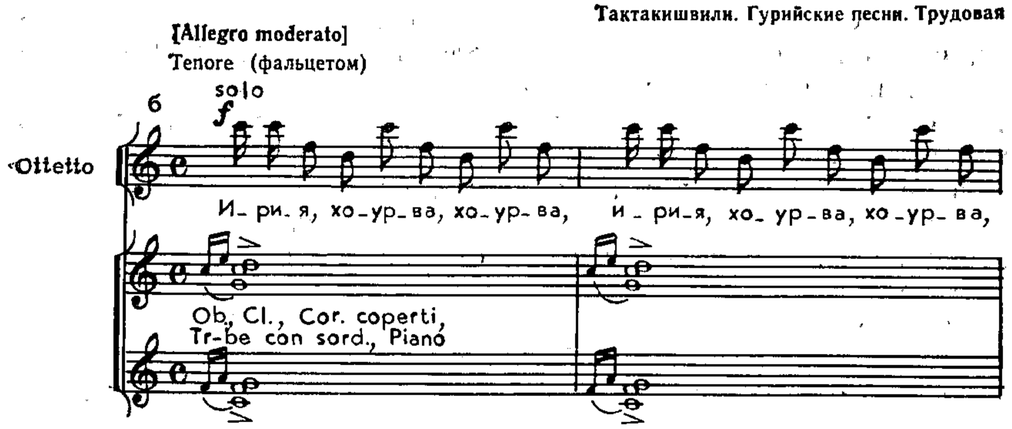
К указанному структурному типу принадлежат созвучия в примерах 7а и 7б:

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

Гаврилин. Деревенские эскизы. «В старом доме»



Тактакишвили. Гурийские песни. Трудовая

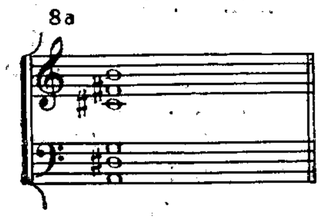


Мягко диссонирующее тоническое созвучие нетерцовой структуры в примере 7а, обязанное своим происхождением характерным секундо-кварто-квинтовым созвучиям русской музыки (особенно — Бородина и Мусоргского), воспринимается как достаточно четкий аккорд, опорное положение которого подчеркивается вспомогательным созвучием терцовой структуры (II_2, такты 7—8).

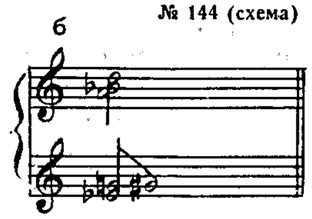
Типичное для грузинского народного многоголосия «трезвучие с квартой» послужило основой своеобразного, терпкого и колоритного созвучия (7б), близкого к значению аккорда. Оно сбразовано здесь сцеплением двух трезвучий с квартами (*c*—*f*—*g*—*c*—*d*). Фигурация-остинато тенора (криманчули) расцвечивает музыкальную ткань, прихотливо акцентируя основной тон гармонического комплекса.

Следующие созвучия, по сути, исчерпывают собою гармоническую ткань двух произведений — крупной и малой формы:

Скрябин. «Прометей» (схема)



Барток. «Микрокосмос», № 144 (схема)



«Прометеев аккорд» — принадлежность поздних сочинений Скрябина — представляет собой созвучие, освободившееся от своего генетически исходного значения — большого V_9 с пониженной квинтой и побочным тоном в виде большой сексты, — то есть от значения аккорда D модифицированной терцовой структуры[2]. Именно новое контекстное положение самостоятельного конструктивно-опорного созвучия отдалило его от первоначального значения собственно аккорда определенной ладовой функции. Перевод этого значения в скрытый, подспудный план заметно сдвинул созвучие в сторону неаккордовых сочетаний.

Эффект остродиссонантного второго созвучия (8б) в большой мере основан на противоречии его неаккордовой (почти «кластерной») сущности конструктивно-опорному положению в контексте. В этом противоречии явно главенствует неаккордовый характер созвучия, который и предопределяет его общую оценку как неаккордового сочетания, в известной мере претендующего, подобно сочетанию 5в, на роль аккорда.

При рассмотрении приведенных примеров оказались затронутыми многие проблемы структурных свойств и контекстного положения созвучий, прежде всего обозначилась иерархия качественных значений в сфере однопорядковых явлений, чутко фиксируемая музыкальным сознанием. Такая иерархия, раскрывая многообразную дифференциацию созвучий (подробнее об этом см. § 8 и 9), в то же время особенно отчетливо разграничивает два основных вида — главенствующий, наиболее устойчивый в своей типизированности вид собственно аккорда, и наиболее контрастирующий ему подчиненный вид неаккордового

[2] По причинам орфографического свойства этот аккорд ошибочно зачисляется иногда в категорию аккордов квартовой структуры.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

сочетания. Такое разграничение опирается на богатые традиции развития гармонии, сложившиеся в течение ряда веков.

Как видно из примеров и пояснений к ним, само наличие или отсутствие терцовой структуры еще не дает оснований отнести созвучие к аккордам или неаккордовым сочетаниям. Отсюда следует признать возможность аккордов (как и неаккордовых сочетаний) и терцовой, и нетерцовой структуры. Однако, обращаясь к истории профессиональной музыки, как и к образцам народного музыкального творчества, нельзя не заметить, что сама сфера типизированных созвучий-аккордов далеко не однородна. С одной стороны, в ней количественно преобладают явления универсальные, сильные в своем конструктивном потенциале, объединяемые отчетливым тяготением к одной определенной структуре. С другой — явления более частного и специфического характера, включающие много структурных вариантов, обогащающих, развивающих и расцвечивающих общую сферу аккордов. К первым относятся аккорды, имеющие в основе терцовую структуру, ко вторым — аккорды нетерцовой структуры. Универсализм характера и действия первых во многом обусловлен гармоническими качествами интервала терции (об этих качествах см.: 120, с. 16, 47; 121, с. 132; 62, гл. V).

Активная сцепляющая гармоническая сила, полнота и консонантность звучания терции обеспечивают созвучию терцовой структуры особую монолитность и прочность при четком контрасте его тонов. Ни один из других интервалов не может соперничать в этом отношении с терцией, а тем более равноценно заменить ее. Организующие преимущества терцовой структуры созвучия проявляются и в возможности ее внутреннего обновления и развития[3]. С этой точки зрения достаточно представить себе применительно к нетерцовым созвучиям те модификации, которые столь естественны в отношении созвучия терцовой структуры, — например, введение заменных и внедряющихся побочных тонов или альтераций, — чтобы убедиться в их практической неэффективности. Любые нетерцовые созвучия по-настоящему обретают свою конструктивную ценность и оригинальность в соотнесении их — реальном или подразумеваемом — с созвучиями терцовой структуры. Иначе говоря, терцовая структура как основа является залогом необычайной художественно-конструктивной многогранности и неисчерпаемого разнообразия конкретных форм созвучий. Поэтому характеристика терцовой структуры как одного из многих возможных принципов, равноправно существующего наряду с другими или, наконец, даже «устаревшего», является ошибочной и чаще всего исходит из представлений о гармонии, которая не содержит качественной дифференциации видов и значений созвучий. Именно на

[3] Применительно к созвучиям собственно терцовой и модифицированной терцовой структуры Ю. Н. Тюлин предлагает понятия конкорданса и дискорданса (124, I, с. 10).

основе терцовой структуры с ее силой и универсализмом совершалось историческое развитие форм гармонической вертикали. И никакой другой принцип не мог бы материально обеспечить этот важнейший процесс.

Вместе с тем терцовое наслоение тонов (особенно в тесном расположении) имеет известные количественные и качественные границы. В пределах трех-четырех тонов созвучие воспринимается как единство — чисто монофункциональное или с частичным добавлением признаков иной ладовой функции. Пять-шесть тонов ведут к полигармоническому (полифункциональному) расслоению вертикали. Сочетание же семи-восьми и более тонов, как в созвучии из «Ossa arida» Листа (пример 5в), образует гулкую нерасчлененную звуковую массу. Бо́льшая или меньшая гармоническая ясность многозвучных сочетаний в огромной мере зависит от регулирующей и организующей их фактуры.

Приведенные выше примеры позволяют также сделать вывод о том, что структурные качества созвучия не исчерпываются лишь терцовым или нетерцовым соотношением тонов, бо́льшим или меньшим количеством последних. К этим качествам присоединяются консонантность или диссонантность созвучия, его диатонический или хроматический характер, коренная или производная (модифицированная) форма, тот или иной конкретный фактурный облик. Они могут способствовать или препятствовать восприятию созвучия как аккорда или неаккордового сочетания, объединяясь в однонаправленно или разнонаправленно действующие комплексы.

Исключительно важный вклад в научную разработку понятия и определения аккорда внес Ю. Н. Тюлин, указав в качестве сущности аккорда его способность быть представителем ладогармонической системы музыкального мышления (120, с. 28; 124, I, с. 9; 125, с. 3 и 10—11). Аккорд в таком понимании является ладофункциональным компонентом и фактором гармонии, а не только созвучием той или иной интервальной структуры. Даже взятый отдельно, аккорд характеризует (в разных случаях с различной степенью определенности) как ту ладовую структуру, в контекст которой он мог бы войти, так и свое место внутри этой структуры. Нередко при этом аккорд раскрывается в своей возможной или действительной принадлежности не к одной, а к нескольким ладовым структурам (пример 5б: I_9 fis-moll, VI_9 A-dur, IV_9-cis-moll, II_9 E-dur, а в итоге — наименее ожидавшееся значение IV_9 одноименной мажоро-минорной структуры Cis-dur — cis-moll). Таким образом, в ладофункциональной сфере гармонии обнаруживается одно из основополагающих свойств аккорда — его узнаваемость, отличающая его от других видов и форм созвучия и естественно придающая ему логически опорное, главенствующее значение.

Узнаваемость, связанная с действительным или возможным ладофункциональным положением созвучия, играет едва ли не

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

решающую роль для восприятия и оценки последнего как собственно аккорда. Такой узнаваемостью обладают созвучия в примерах 6а и 6, 7а, 7б и 8а (в несколько меньшей степени); созвучия 6а и 8б лишены ее, они «не узнаются» в качестве исторически отобранных типизированных единиц и не воспринимаются в качестве аккордов. Следовательно, степенью ладофункциональной определенности и связанной с ней узнаваемости регулируется сама аккордовая сущность того или иного созвучия.

Так в характеристику аккорда включается еще одно звено ладофункциональное, означающее более высокий музыкально-смысловой уровень подхода к аккорду сравнительно с чисто структурным уровнем. Это звено — ладофункциональная контекстность аккорда — в корне отличается от известной уже контекстной значимости структурного порядка (как некоего «звукового центра»), что станет более ясным из дальнейшего.

Через систему гармонии созвучие-аккорд входит в общую систему музыкального языка, в его интонационный фонд наряду со всеми другими его смысловыми единицами. В этой сфере раскрываются новые грани сложного бытия, музыкально-смысловой сущности и значимости аккорда как особой гармонической интонации (а не только как созвучия той или иной структуры, носителя той или иной ладовой функции).

Смысловая значимость любого интонационного явления, в том числе и аккорда, находится в прямой зависимости от его активности и радиуса действия, от того, насколько утвердилось в общественном музыкальном сознании это явление с особым, присущим именно ему смыслом, насколько широк круг связанных с ним и запечатлевшихся в сознании различных музыкальных событий и фактов, представлений и ассоциаций. Иначе говоря, от того, насколько обобщающий и типизированный характер имеет такое явление. Его оценка совершается в сравнении с хранящимися в музыкальном сознании не только другими, контрастными явлениями, но и с образцами того же самого явления, выступавшего в иных условиях. Нередко при этом смысловое многообразие, семантический универсализм, казалось бы, простейших интонаций бесконечно превосходят своей значимостью действие интонаций, ограниченных в самой своей индивидуальной изощренности.

Так, например диапазон интонационной значимости до-мажорного трезвучия гораздо шире, чем такого своеобразного созвучия, как «прометеев аккорд». Первое неизменно вызывает представление, обобщающее поистине необъятный опыт встреч с ним в самых различных стилистических условиях — скажем, от «Et incarnatus» из мессы «Pange lingua» Жоскена Депре или Токкаты из «Орфея» Монтеверди до Увертюры к «Мейстерзингерам» Вагнера, от «Авроры» Бетховена до «Здравицы» Прокофьева и т. д. За вторым в сознании возникает лишь характерный облик «Поэмы огня» и еще нескольких близких по времени сочинений позднего Скрябина. И само качество собственно

аккорда сильнее и отчетливее выражено в до-мажорном трезвучии, а не в «прометеевом аккорде».

Такое разграничение созвучий в музыкальном сознании не может быть объяснено только различной степенью привычности или новизны (хотя накопление традиций несомненно оказывает влияние на восприятие) либо различием их конструктивно-художественной ценности (оба названных созвучия равно могут иметь и чрезвычайно высокую, и «нулевую» ценность). Речь в данном случае идет о сравнительной семантической широте или узости, о степени типизированности гармонической интонации-аккорда, а также о том, что в общественном музыкальном сознании нет и не может быть обезличивающего уравнивания значимости таких интонаций.

Сказанное приводит к следующему определению аккорда.

Аккорд есть исторически закрепившийся типизированный вид созвучия, опорный компонент и фактор всей системы гармонии,

— входящий как интонационно-семантическая единица в общую систему музыкального языка,

— обладающий узнаваемостью и способностью характеризовать свою принадлежность к определенным ладовым структурам,

— имеющий в качестве исходной структурной основы терцовое сцепление тонов.

Таким образом, полное определение аккорда составляют три взаимосвязанных звена: музыкально-семантическое, ладофункциональное, структурное.

Названные признаки в целом характеризуют аккорд как обобщающий конструктивно-смысловой принцип организации гармонической вертикали-созвучия. В реальном звучании «аккорд-принцип» предстает в виде разнообразных конкретных материальных форм.

В данном определении на первое место выведен музыкально-смысловой, а не структурный критерий: аккорд выступает прежде всего как явление из области общественной музыкальной практики и музыкального сознания. В этом — суть понятия аккорда, предлагаемого в настоящем курсе.

§ 3. Константность и изменяемость аккорда

Одним из примечательных свойств созвучий-аккордов является их историческое долголетие. Многие аккорды, возникнув несколько веков тому назад, существуют и поныне. В течение длительного времени они служат различным художественным целям, чутко фиксируя многообразные историко-стилистические движения и смены в развитии музыкального языка.

Жизнеспособность аккорда обусловлена, с одной стороны, его четко выраженными постоянными, константными смысловы-

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

ми и структурными качествами, а с другой — не менее четко выраженной способностью к гибкому обновлению и изменению [illegible] сохраняя привычные общие контуры и значение, [illegible] во время обретает новые оттенки музыкального [illegible], выразительности и красочности благодаря вовлечению [illegible] в исторически стилистический процесс, который выше был охарактеризован как принцип неограниченного интонационно-смыслового обновления звуковых структур, как «переинтонирование» (Б. В. Асафьев). Единство откристаллизовавшегося и процессуально изменчивого, заключенное в аккорде, обеспечивает ему особо прочное положение в системе музыкального сознания (прочность известного, легко узнаваемого в сочетании со свежестью неожиданных обновлений).

Роль аккорда как смысловой единицы в системе музыкального языка в известной мере подобна роли иной смысловой единицы в системе иного языка —понятия-слова.

В течение долгого времени, иногда столетиями, слово хранит определенный смысл, имеет особую выразительность и колорит, отражая характерный строй языка и речи, которым принадлежит. Смысл и значение аккорда также сохраняются в течение длительного периода времени; аккорд обладает специфической выразительностью, колоритом, отражает многие существенные свойства того музыкального языка, в который он входит в качестве важнейшей составной части. Эти постоянные, стабильные свойства слова и аккорда являются их первичными, коренными свойствами, определяющими само их существование.

Слово способно приобретать различные смысловые оттенки в зависимости от положения в контексте — аналогичной способностью в высшей степени отмечен и аккорд. Слово нередко имеет чрезвычайно разветвленную систему производных однокорневых слов. Аккорд также порождает множество производных вариантов-модификаций: аккорд в различных обращениях, с включением неаккордовых или побочных тонов, с альтерациями и т. п. Сближаясь со словом в границах стабильных качеств, аккорд имеет более широкую зону разнородных обновлений, чем слово.

Носителем постоянного, типизированного и обобщающего начала, заключенного в аккорде, является его исходная форма, его **константное структурно-смысловое ядро**, узнаваемое в различных контекстных условиях, под покровом разнообразных включений и наслоений, запечатлевшее ассоциативно-семантическую историю данного аккорда. Таким образом, под константным ядром аккорда подразумевается не только его определенное материально-звуковое строение, но и неразрывно связанный с ним смысл — некое обобщенное интонационно-семантическое значение, каждый раз извлекаемое из предшествующего опыта восприятия музыки.

И узнаваемость аккорда, и его способность указывать на свою принадлежность к той или иной ладовой структуре связаны прежде всего с его константным ядром. Примечательно,

что аккорд обычно узнается в соответствии с последованием этапов его истории, как правило, — в наиболее раннем и сравнительно простом его значении. Например, септаккорд *h d—f—a* будет воспринят как исторически более ранний, темный по окраске субдоминантовый монофункциональный II_7 a moll, а не гораздо более поздний, яркий и светлый доминантовый полифункциональный VII_7 натурального C-dur или изысканное тоническое трезвучие d-moll с дорийской субтерцией. Относительно исходной диатонической формы, константного ядра V_7, воспринимаются и оцениваются его последующие модификации — с заменным побочным тоном в виде сексты, с альтерацией квинты и т. п.

Существуют два пути интонационного обновления аккорда. Будучи различными, они в то же время связаны общностью исходного логического основания: в обоих случаях константное ядро аккорда с его устоявшейся семантикой оказывается необходимым фоном, на котором отчетливо выступает рельеф обновлений.

Первый путь, не затрагивающий структуру аккордового ядра и даже подчеркнуто сохраняющий ее, характеризуется воздействием на аккорд меняющихся условий контекста. Эти изменения имеют широкий диапазон и приводят к наиболее радикальным переосмыслениям аккорда, при которых он появляется в необычном, неожиданном для него ладофункциональном значении или в необычных линейно-мелодических связях с окружающими созвучиями. Тончайшие нюансы различных интонационно-смысловых значений возникают и при сохранении аккордом одной и той же ладовой функции, при одних и тех же нормах голосоведения. Так, например, мажорное трезвучие IV ступени минора может прозвучать в контексте как аккорд мелодического минора или одноименного мажоро-минора (и то и другое — хроматический аккорд) или как характерный аккорд дорийского минора (строго диатонический аккорд). Аккорд «рахманиновской субдоминанты», сохраняя одну и ту же структуру, в контексте может быть проинтонирован тремя различными способами: как VII_3^4 или VII_2 с побочным заменным тоном (квартой вместо терции), как «Шубертов аккорд» (минорное трезвучие VI ступени в миноре) с субтерцией или прибавленной секстой, то есть аккорд с внедряющимся побочным тоном, или, наконец, как проникший в минор из параллельного гармонического мажора II_7 или II_5^6 (параллельный мажоро-минор). У Рахманинова этот аккорд всегда предшествует тонике и разрешается в нее, тогда как, например, у Римского-Корсакова он сам оказывается целью движения предшествующей доминанты в прерванных оборотах и кадансах («Царская невеста», «Сервилия», «Сказка о царе Салтане»), являясь при этом субдоминантой, но уже совсем не «рахманиновской».

Такое интонационное обновление, в сущности, представляет

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

переинтонирование аккорда в контексте

Второй путь заключается в частичном обновлении ядра аккорда, в таких модификациях его структуры, которые не ведут к утрате связи между вновь возникшей формой и ее истоком, а, наоборот, требуют их непременного соотнесения и сравнительной оценки при восприятии. Усложнение ядра аккорда заменными и внедряющимися побочными тонами, введение альтераций, включение самого ядра в состав многозвучной полифункциональной вертикали — таково **структурное переинтонирование аккорда**. В процессе его с особой отчетливостью обнаруживается роль терцового сцепления тонов как универсальной структурной основы гармонической вертикали.

Оба пути интонационного обновления аккорда часто и многообразно пересекаются, что ведет к возникновению дополнительных **синтезирующих форм переинтонирования.**

§ 4. Целостность и расчлененность аккорда

В силу большей, чем у иных видов созвучия, регламентированности и в то же время многогранности структуры аккорд с особенной отчетливостью и полнотой раскрывает ряд своих противоположных свойств, в том числе такие, как целостность и расчлененность, замкнутость и разомкнутость. Будучи слитной гармонической интонацией, он представляет собой также интонационную позицию нескольких различных одновременно звучащих мелодических голосов. Музыкальное восприятие, как правило, фиксирует известный мелодизм, певучесть даже отдельно взятого аккорда. Являясь с первого взгляда чисто гармонической данностью, аккорд всегда содержит в себе готовые в любой момент прийти в движение и реализоваться мелодические потенции. В едином созвучии-аккорде следует видеть двойственную, диалектически противоречивую гармонико-мелодическую природу и сущность, точно так же как в мелодии — мелодико-гармоническую.

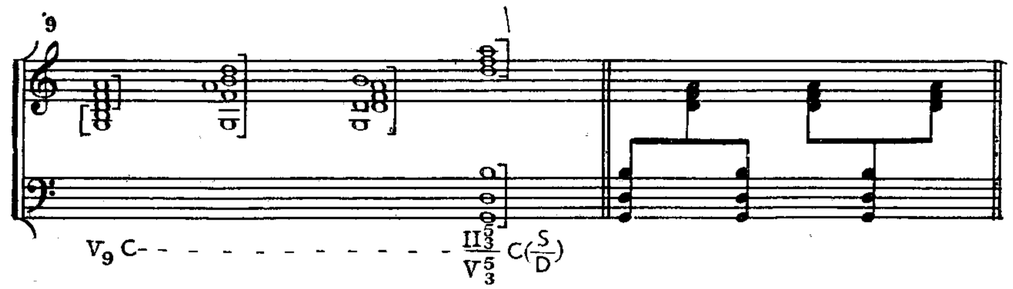
Такое понимание природы структурных качеств аккорда дает ключ к объяснению многих существенных явлений и процессов в гармонии, позволяет установить одну из важнейших основ взаимной связи, взаимопроникновения мелодических и гармонических явлений, а также обосновать совмещение в одном и том же аккорде целостной гармонической ладовой функции с совокупностью нескольких мелодических ладовых функций. Нужно лишь помнить, что мелодические явления внутри звучащего аккорда благодаря предельному лаконизму глубоко скрыты (и даже в определенной мере могут быть приняты за нечто условное), тогда как гармонические явления внутри мелодии — контуры аккорда, обозначаемые развертывающейся мелодической линией,—несравненно более отчетливы и сильны.

Однако возможные сомнения в реальности мелодического начала отпадают, как только аккорд включается в движение и связывается с окружающими его созвучиями. Тогда в аспекте ладофункциональных связей он предстает как бесспорно целостная, интегрированная вертикаль-созвучие, в аспекте же голосоведения — как дифференцированный комплекс мелодических тонов.

Свойства целостности и расчлененности аккорда, как и соответствующие им разнонаправленные стремления, постоянно колеблются в своей интенсивности, усиление одного из них необходимо вызывает ослабление другого. В пределах объединяющей их условной константы определяющая функция принадлежит целостности, подчиненная — расчлененности. Многообразно акцентируемые и варьируемые в своей интенсивности, они обусловливают столь же многообразную интонационную жизнь аккорда. Эти два свойства воздействуют в направлениях, устанавливающих связь аккорда с обеими основополагающими координатами музыкальной ткани — ее вертикалью и горизонталью. Целостность аккорда устремлена в вертикаль, расчлененность — в горизонталь. Первая сообщает аккорду характер единой гармонической интонации — чеканной и подвижной, вторая вносит в этот характер черты вязкости, специфической, подчас весьма красочной статики.

Материальные факторы, в которых находят свою опору и выражение оба свойства аккорда, чрезвычайно разнообразны и многочисленны, относятся к самым различным сферам музыкальной организации, обладают разными масштабами и весомостью.

Естественно, что ощущение целостности аккорда связано с его природным вертикальным обликом, тогда как разновременное звучание составляющих его тонов в мелодической линии создает ощущение его расчлененности. Аккорд с небольшим числом тонов воспринимается как единство, многозвучный аккорд всегда в той или иной мере разделяется на составляющие его части (показательно, что неполная форма аккорда при восприятии мысленно пополняется недостающими, подразумеваемыми тонами). Сосредоточенность тонов в одном регистре, их тесное расположение обеспечивает аккорду целостность, регистровая рассредоточенность, широкое расположение создает предпосылки к его расчлененности:



Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

В этом же противоположным целям направлены консонантность или диссонантность аккорда, его фактурно-ритмическая и темповая однородность или разнородность, его коренная и диатоническая или модифицированная и хроматически измененная (альтерированная) форма. Примечательно, что ладовый или фактурный контекст может предрасполагать аккорд к большей целостности или расчлененности, рельефности или смягченности контуров. Так, ладофункциональная связь аккорда с окружением подчеркивает его монолитность, тогда как линейно-мелодические связи явно дифференцируют аккордовую вертикаль. В условиях гомофонического многоголосия аккорд выступает как более целостное явление, в условиях полифонии или гетерофонии — как явление, весьма приметно расчлененное. То же самое можно отметить в положении аккорда, включаемого в простую, монотональную или составную, политональную ладовую ткань, аккорда, участвующего в быстром или медленном движении и т. п.

Воздействие аккорда на музыкальную ткань двойственно: оно является одновременно и объединяющим, и расчленяющим, всегда отражая степень целостности или расчлененности данного аккорда. Отсюда целостность и расчлененность распространяются на вертикальный аспект музыкальной ткани в целом, по-разному обнаруживаясь в разных условиях. Расчлененность по вертикали, например, в полифонической ткани выражена сильнее, чем в ткани гомофонической (несмотря на контраст ведущего мелодического голоса и сопровождения в последней). Эта же тенденция в многоголосной ткани второй половины XIX и XX столетия выявляется более отчетливо (к тому же часто в своеобразных полигармонических формах — полифункциональных и политональных), чем в многоголосной фактуре первой половины XIX или особенно в XVIII веке.

§ 5. Гармоническое и мелодическое интонирование созвучия-вертикали. Двойственная сущность эффекта альтерации

Вариантность в соотношении гармонически объединяющих и мелодически расчленяющих стремлений, действующих внутри аккорда, ведет к двум интонационно различным его воплощениям. Аккорд может быть проинтонирован, «произнесен» по-разному — с преимущественным акцентом на его гармонических или мелодических качествах. И гармоническое, и мелодическое интонирование аккорда практически встречается в рамках любого стиля. Систематическое же преобладание одной манеры интонирования возрастает до значения существенного общего свойства гармонии в том или ином индивидуальном стиле. Так, мелодическое интонирование гармонии во многом характерно для Мусоргского и Рахманинова, Прокофьева и Шостаковича. Лист в целом более, чем Вагнер или Брамс, склонен к интонированию гармоническому, для Баха же мелодическое интонирование гармонии является определяющим.

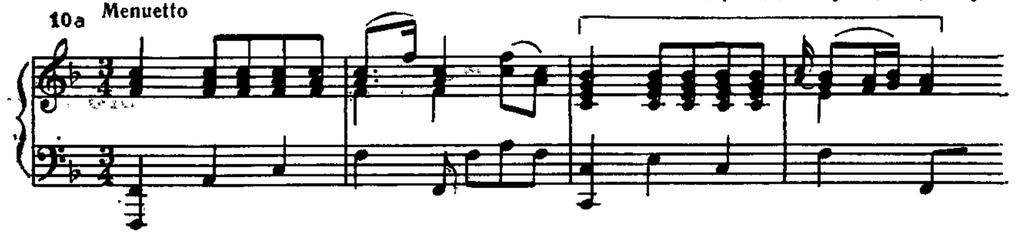
Гармоническое или мелодическое интонирование аккорда непосредственно зависит от контекста, точнее — от характера движения голосов музыкальной ткани к этому аккорду. Гармоническое интонирование нередко возникает как результат внешне элементарных условий. К ним относятся, например, начальное появление аккорда без какой бы то ни было подготовки, длительное выдерживание, придающее ему интонационную значительность и весомость (особенно при отсутствии каких-либо мелодических явлений), известный «отрыв» диссонирующего аккорда от разрешения и т. п. Наиболее специфические формы гармонического интонирования достигаются различными отступлениями от строгого, связного голосоведения, регистровым выделением и обособлением аккорда, его фактурным сопоставлением с окружающими созвучиями — как, например, в известных «аккордах оцепенения» из «Руслана и Людмилы» Глинки (пример 185) или в начальных тактах «Зимы» из «Времен года» Глазунова. По существу, всякое ослабление мелодической активности голосов музыкальной ткани (иногда простирающееся вплоть до выключения ярких мелодических голосов вообще — как, например, в «Катакомбах» из «Картинок с выставки» Мусоргского) и, соответственно, возрастающая активность вертикально-гармонического начала есть наиболее благоприятная среда для гармонического интонирования созвучий.

Мелодическое интонирование аккорда рождает ощущение его как звукового комплекса, являющегося деталью мелодически интенсивной музыкальной ткани. Часто при этом собственно мелодические причины возникновения аккорда обусловливают его общее значение как аккорда мнимого (таков вспомогательный мнимый VI_4^6 в Траурном марше из Сонаты b-moll Шопена — см. пример 152).

Два следующих примера различного интонирования аккорда одной и той же структуры поясняют сказанное:

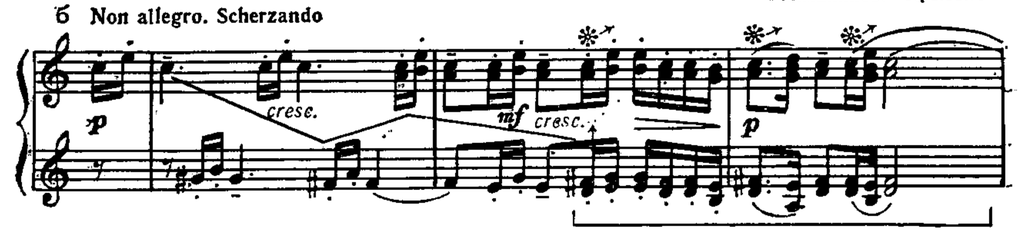
Моцарт. «Дон-Жуан», д. I, Менуэт

10а Menuetto



Рахманинов. «Крысолов»

б Non allegro. Scherzando

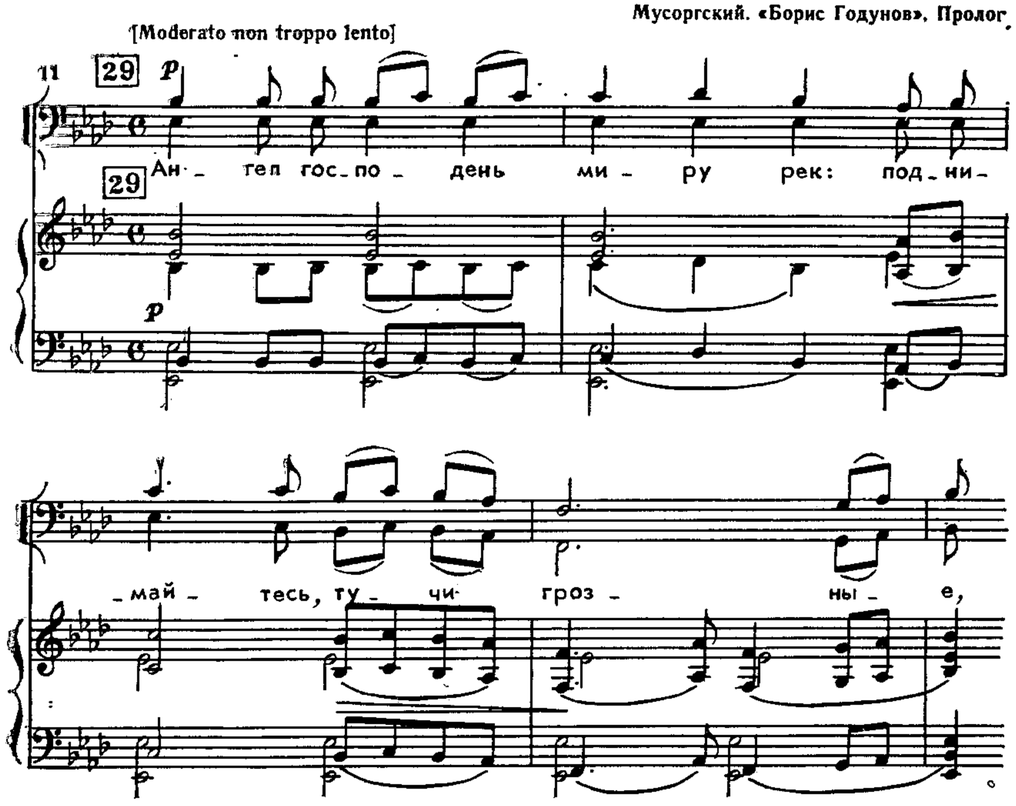


Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

В первом случае налицо гармонически интонируемый доминантсептаккорд главной тональности, компактная целостность которого подчеркнута его метрической опорностью и повторениями. Во втором — мнимый септаккорд II ступени с повышенной терцией (отмечен в нотном примере звездочкой), фактически представляющий собою комплекс четырех мелодических местных устоев. Каждый из устоев возглавляет простейшие мелодические попевки и является результатом многократно повторенного мелодического движения к нему. Аккорд интонируется мелодически, а звучание общеизвестной формы доминантсептаккорда возникает словно по воле случая, как живописно-красочная фантасмагория наигрышей Крысолова. Восприятие аккорда в качестве мнимого усиливается благодаря свободному мелодическому движению септимы (резко отличающемуся от обычного, свойственного септиме «настоящего» септаккорда). К тому же прихотливые формы вспомогательных созвучий, с которыми чередуется аккорд, никак не могут быть истолкованы иначе, чем результат активного мелодического движения нескольких одновременно звучащих голосов. Сходные приемы мелодического интонирования гармонии вообще составляют приметное интонационно-структурное качество музыкальной ткани сочинений Рахманинова (в том числе, например, «Всенощного бдения»).

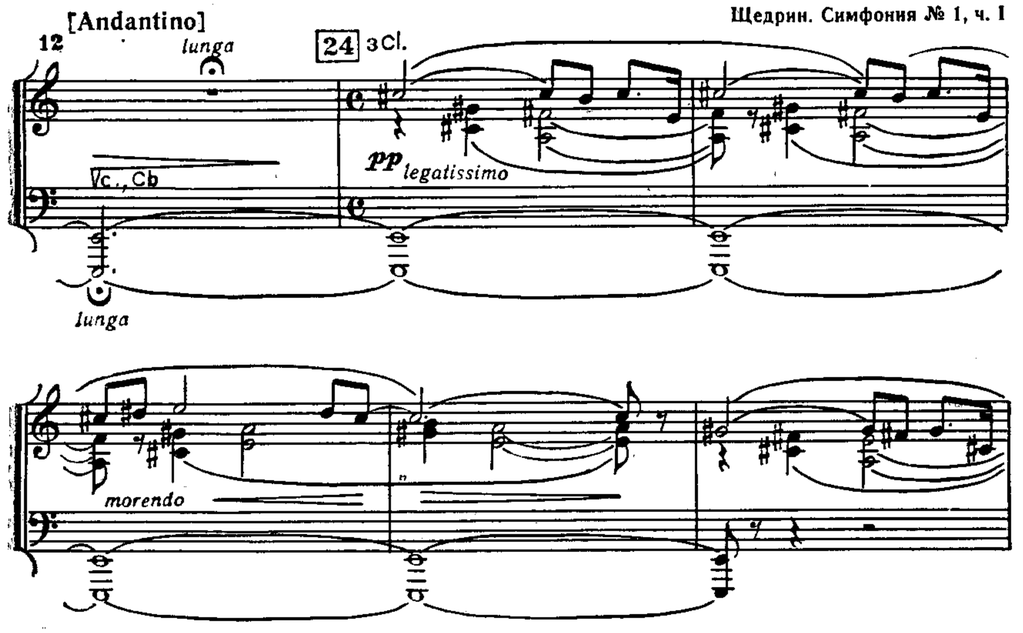
Воздействие мелодически интенсивного движения голосов на структуру гармонической вертикали имеет разные формы выражения, из которых следует выделить две основные. Первая характеризуется появлением мелодически интонируемого созвучия в облике достаточно привычного аккорда с нормативным для него звуковым составом, но нередко при этом в необычном ладофункциональном значении или с необычным расположением тонов (например, в виде «свободного» квартсекстаккорда). Иногда активное мелодическое движение втягивает аккорд в число звеньев многоголосной мелодии, иногда — в характерные параллелизмы обрамляющих голосов (см., например, начало второй части 8-й сонаты и первой части 5-й сонаты Прокофьева). Вторая форма обнаруживает непосредственную зависимость как структуры созвучий, так и самого процесса их рождения от действия контрастных компонентов музыкальной ткани, обладающих мелодическими фактурными функциями. В Хоре калик из: Пролога «Бориса Годунова» Мусоргского (пример 11) совместное звучание мелодии и выдержанных тонов-педалей создает ряд различных созвучий, которые по смыслу и структуре значительно отличаются от обычных видов аккордов и неаккордовых сочетаний. Гармония такого рода выплавляется в недрах изначально мелодической музыкальной ткани, основанной на тех же самобытных интонационно-структурных принципах, что и русское народнопесенное многоголосие:

Мусоргский. «Борис Годунов». Пролог

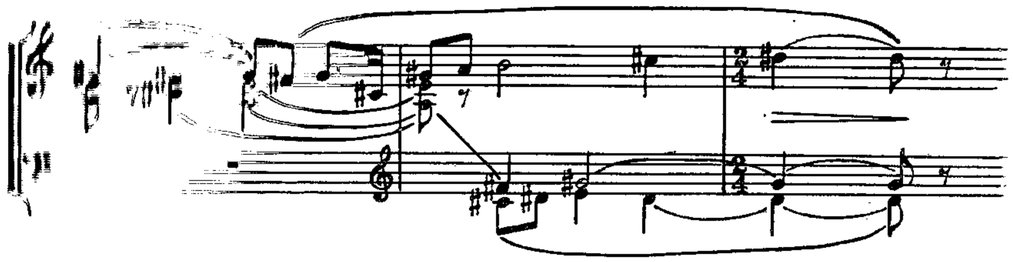


Мелодическое интонирование гармонии во многом обусловило выразительность и свежесть звучания приводимого ниже отрывка. Кантиленное движение голосов — главного и сопровождающей двухголосной мелодической линии—образует гармоническую ткань, в которой поет каждый аккорд:

Щедрин. Симфония № 1, ч. I



Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua



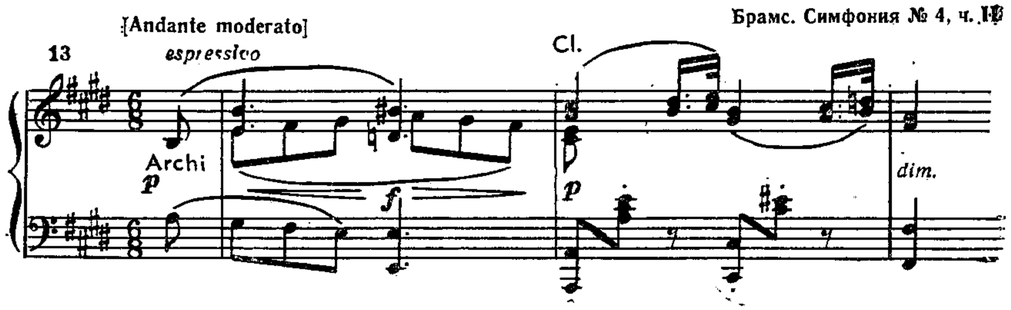
В теснейшей связи с мелодическим интонированием гармонии находится вопрос об альтерации.

Альтерация (хроматическое изменение ступеней ладовой структуры, входящих в состав созвучия-аккорда) обычно рассматривается как источник возрастания энергии, напряженности и остроты в ладофункциональных отношениях, хотя Э. Курт (55), видевший в альтерации предпосылки не только экспрессивной динамики, но и красочной статики, поколебал представление о ее однозначности.

Нарастания и спады динамики звуковых отношений осуществляются через ладовые функции тонов и созвучий. Альтерация всегда связана со сферой ладовых функций, активно воздействует на нее. Однако такое воздействие по сути своей оказывается двойственным и противоречивым.

Связи аккорда как целостной гармонической интонации с его окружением выражаются столь же целостной и монолитной гармонической ладовой функцией данного аккорда. Мелодическое интонирование аккорда, вызывающее рост интенсивности мелодических ладовых функций его тонов, сопровождается снижением интенсивности, «раздроблением» его целостной гармонической ладовой функции.

Альтерация, будучи явлением отчетливо выраженной мелодической природы и мелодического происхождения, обостряет мелодические ладовые функции одного или нескольких тонов аккорда, но не его целостную гармоническую ладовую функцию. При альтерации даже одного тона аккорд заметно снижает свою подвижность, становясь более массивным и грузным. Это особенно ощущается в медленном движении, способствующем мелодическому интонированию гармонии. Редкий по красоте звучания и певучести образец альтерированного аккорда — $V_7\sharp^5$ — содержится в Andante 4-й симфонии Брамса:



Обилие альтераций в аккорде приводит к преобладанию вяжущих мелодических движений, что в еще большей мере снижает остроту ладовой функции аккорда, уменьшает ее силу и «дальнобойность». Активизируя в гармонии мелодические ладофункциональные связи, действенные лишь на кратких временных расстояниях, альтерация в то же время ослабляет собственно гармонические ладофункциональные связи, необходимые для организации крупных музыкальных пространств.

Противоречивое соотношение, в котором находятся гармоническая ладовая функция аккорда и альтерация, имеет еще один примечательный результат. Ослабление названной ладовой функции вследствие альтерации влечет за собою известное усиление ладофункциональной обособленности аккорда, выступающего к тому же в необычной, модифицированной альтерационными нагрузками форме. А обособленность и необычность формы аккорда рождают специфический выразительный и красочный эффект его звучания. Так альтерация оказывается одним из стимулов к созданию яркой фонической функции аккорда.

Понимание альтерации как некоего единого динамизирующего начала не может дать ответа на многие вопросы музыкально-теоретического и эстетического порядка и часто приводит к неясностям. Обилие альтераций, например, в музыкальной ткани «Тристана» Вагнера должно было бы обеспечить, согласно такому пониманию, необычайную динамичность музыки в целом — однако при всей своей напряженности музыка «Тристана» отличается характерной замедленностью поступи, своеобразной сгущенно-экспрессивной статикой. Осознание двойственной, противоречивой сущности альтерации позволяет понять это явление. Обилие альтераций и разного рода хроматических сопряжений аккордов в музыкальной ткани «Тристана» утяжеляет аккордовую вертикаль, снижая ее ладофункциональную четкость, сужая радиус действия ее объединяющей силы. Насыщенная интонационная энергия линеарных, мелодических движений — энергия краткого действия, а также фонические, выразительные и красочные функции гармонии явно преобладают в таком случае над ладофункциональным гармоническим началом как энергией протяженного действия. В результате — динамика и напряженная экспрессия каждого отдельного момента при значительной статике крупных разделов, как и самого целого.

Таким образом, именно двойственность, противоречивость эффекта альтерации объясняет не только динамику, но и статику, характерную для иных обильно хроматизированных стилей (поздний Скрябин и многие последующие явления в музыке XX столетия).

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

§ 6. Историческое развитие структуры аккорда

Процесс развития структуры аккорда был неравномерным — отдельные сравнительно краткие эпохи приносили подчас гораздо больше существенных обновлений, чем ряд длительных, следовавших одна за другой эпох. Особенно значительна в этом процессе роль двух последних столетий. Многое, начатое в XIX веке, находит в аккордике XX века логическое продолжение и следствие, а оба пути интонационного обновления аккорда — контекстного и структурного — дали в течение именно этих столетий наибольшее число самых различных и ярких результатов.

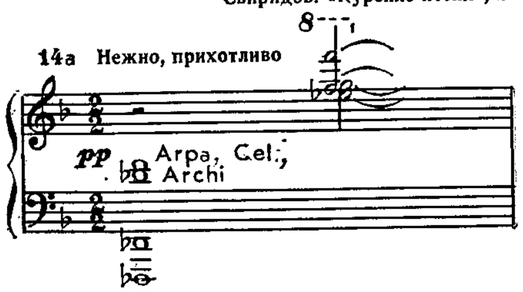
В XIX веке выделились две противоположные линии развития структуры аккорда, исходящие из единой логической «точки отсчета» в виде полного мажорного или минорного трезвучия: линии, направленные к увеличению и к сокращению числа разнозвучащих тонов в аккорде. И в том и в другом случае возникали новые формы аккордов, подчеркнуто контрастировавшие между собою.

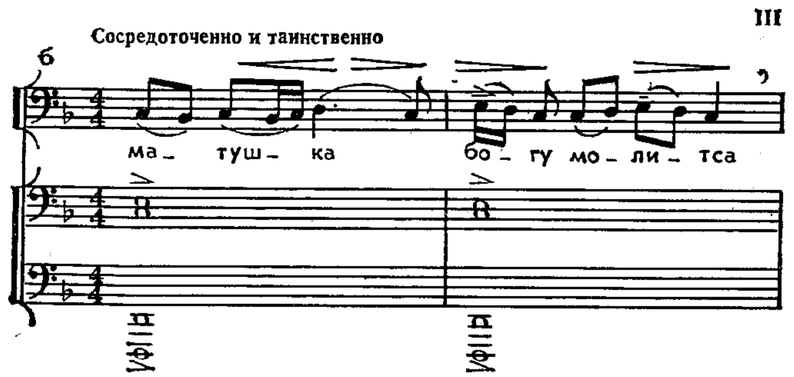
С одной стороны, заметно возросло количество септаккордов и нонаккордов, а также многозвучных полигармонических (полифункциональных) вертикалей, объединяющих различные простые аккорды в двух характерных формах синтеза: наслоения ($\overset{А}{Б}$, см. пример 5а) и обрамления ($\overset{А}{Б}\overset{}{А}$, см. пример 189). Если в музыке XIX века какая-либо составная часть полифункциональной вертикали представляла собою лишь интервал или даже один тон (как в примерах 5а и 189), то в XX веке наряду с этим часто встречаются объединения полных аккордов (см. примеры 79в, 201).

С другой стороны — в гармонии обоих столетий ярко выступают неполные аккорды (трезвучия с исключенной терцией или квинтой), а также интервалы-двузвучия — праэлементы гармонии, претендующие на роль аккорда. Последние, особенно характерные для XX века, достаточно отчетливо намечаются в гармонии Грига и Мусоргского.

В XX веке обе названные линии не только существуют раздельно, но и своеобразно пересекаются. Так, нередко малозвучные «аккорды-интервалы» объединяются в различных соотношениях внутри полигармонической вертикали:

Свиридов. «Курские песни», I





С конца XIX века многозвучные формы аккорда все чаще создаются включением аккордовых тонов второго порядка — заменных и внедряющихся, диатонических и хроматических побочных тонов, своим покровом окутывающих терцовую основу аккорда. В числе их появляются так называемые субтоны — побочные тоны, располагающиеся ниже основного тона аккорда (один из ранних и ярких примеров такого рода — тоническое трезвучие с субтерцией в начале репризы из Вступления к «Парсифалю» Вагнера).

В гармонии Листа, особенно же — Бородина и Мусоргского, начинают свою историю аккорды сильно модифицированной терцовой и нетерцовой структуры, возникающие нередко в связи с характеристическим программным замыслом («скрипка Мефистофеля» в начале Мефисто-вальса № 1 Листа — см. пример 189а) или со специфическими особенностями структуры созвучий в народной музыке.

Структура аккорда в XIX веке усложняется разнообразными альтерациями входящих в его состав ступеней, а самостоятельность альтерированных форм аккордов достигает в эту пору своей кульминации.

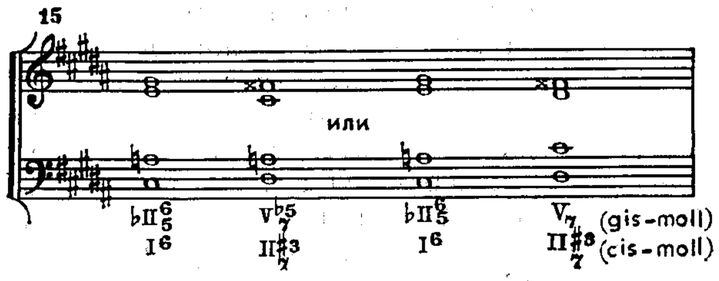
Наконец, структура и формы аккордов развиваются в сильнейшей зависимости от их принадлежности к сфере той или иной ладовой функции (процесс, протекающий на протяжении весьма длительного времени). Необходимость контраста между ладовыми функциями обусловливает контраст структуры их носителей, предопределяет различные свойства, разные пути развития их форм. Так, аккорды неустойчивых функций более многообразны по своей структуре, нежели тонический аккорд, для них возможны многие способы ее обновления, тогда как для аккорда тонического, например, исключается альтерация.

Вместе с тем контраст в структуре аккордов различных ладовых функций представляет важную движущую силу развития их форм в процессе своеобразного взаимовлияния. Аккорды одной ладовой функции нередко перенимают некоторые структурные черты аккордов другой функции, тем самым модифицируя и обновляя свою форму при сохранении ладофункционального значения. Формы доминантовых и субдоминантовых

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

аккордов, отличаясь значительным многообразием, активно воздействовали в этом плане на более стабильную форму тонического аккорда. Сказанное можно пояснить следующим примером.

Для гармонии раннего Скрябина в высшей степени характерной интонационной деталью является оборот, включающий последование септаккорда ♭ II ступени мажора или минора (в основном виде или особенно часто в виде квинтсекстаккорда) и доминантсептаккорда (обычно с пониженной или пропущенной квинтой). Таков, например, этот оборот в gis-moll:



Прелюдия cis-moll, ор. 11 начинается последованием двух аккордов, точно воспроизводящим названный оборот. Но здесь эти аккорды имеют значение минорного тонического трезвучия с внедряющимся побочным тоном (с прибавленной секстой) и альтерированного септаккорда II ступени. Появление минорной тоники с секстой (в целом гораздо более характерной для Рахманинова, чем для Скрябина) следует здесь рассматривать как результат воздействия типичного для данного стиля аккорда субдоминантовой функции на форму тонического аккорда — последний воспринял характерную структуру первого по принципу фонических аналогий. Другими словами, некоторым новым аккордам дорогу к самостоятельной интонационной жизни прокладывали аккорды других ладофункциональных групп. Таким же образом возникали и многие другие аккорды. В частности, история тонического мажорного трезвучия с секстой — при всем многообразии ведущих к нему интонационных путей — отмечена аналогичной его связью с II^6_5 натурального мажора (см., например, начало первой части 18-й сонаты Бетховена).

Подобное взаимодействие структурных форм аккордов различных ладовых функций нельзя расценивать как стремление к их унификации. Последняя охватывает лишь частные проявления гармонии в специфических условиях — таких, как известная малочисленность и недостаточная самостоятельность аккордовых единиц в полифонии строгого письма или особые, «экстремальные» свойства гармонического стиля позднего Скрябина и ряда других композиторов XX века.

§ 7. Неаккордовые сочетания

Суть соотношений аккордов и неаккордовых сочетаний (нередко называемых «случайными сочетаниями») — это отношение главного к подчиненному, опорного к неопорному. Тем самым аккорды и неаккордовые сочетания включаются в систему субординационных двуединств гармонии подобно соотношениям ладовой устойчивости и неустойчивости, консонанса и диссонанса и т. п.

Наиболее отчетливое и полное представление о различиях аккорда и неаккордового сочетания возникает при их связях в музыкальном контексте. Если аккорд на основе семантически-опорного положения в системе музыкального языка с достаточной полнотой обнаруживает свой возможный смысл и характер даже вне контекста, то неаккордовое сочетание в подобных условиях не раскрывает своего значения. Различия в их интонационно-смысловой весомости и опорности до некоторой степени можно пояснить аналогией между единицами музыкального и речевого языка (учитывая значительную условность аналогий такого рода). Если аккорды подобны словам-понятиям, то неаккордовые сочетания ближе всего в этом плане союзам, предлогам, междометиям, которые не только связывают слова между собою и уточняют их смысл, но и обогащают эмоциональный строй речи в целом.

Неаккордовое сочетание само по себе не обладает какими-либо конкретными интонационно-структурными признаками. Его структура — это структура нерегламентированной гармонической вертикали, целиком зависящей от контекста и возникающей каждый раз на данный конкретный случай. И в смысловом, и в структурном отношении неаккордовое сочетание необходимо и существует постольку, поскольку оно связано с аккордом, подчинено ему и ему же противостоит, испытывает на себе его влияние и само, в свою очередь, оказывает влияние на него. Неаккордовое сочетание в этом плане — неисчерпаемый источник обновляющего воздействия на интонационно-структурную форму аккорда; в целом же неаккордовые сочетания образуют сферу, сосредоточивающую огромный запас динамики и красочности.

В связи с характером интонирования и положением в контексте неаккордовые сочетания можно подразделить на две группы.

Значительная часть неаккордовых сочетаний, входящих в одну группу, имеет ярко выраженную горизонтальную, линейно-мелодическую природу с вытекающим отсюда преимущественно мелодическим интонированием. Они ведут свое начало от разных видов неаккордовых тонов — явлений также прежде всего мелодической природы, наследуют их сущность и положение в музыкальном контексте. Их генетическая связь с последними отразилась в характерных наименованиях неаккор-

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

довых сочетаний, называемых при этом обычно созвучиями: созвучия-задержания, проходящие, вспомогательные, прилегающие созвучия. Каждое из таких сочетаний представляет собою комплекс соответствующих неаккордовых тонов, а соотношение их с аккордами воспроизводит в укрупненном масштабе соотношение неаккордовых тонов с аккордовыми (об этом см. гл. V). Мелодическое интонирование, как и мелодически плавное включение неаккордовых сочетаний в контекст, обусловлено прежде всего их положением в качестве неопорных комплексных мелодических звеньев между опорными созвучиями-аккордами. Структура неаккордовых сочетаний данной группы заметным образом тяготеет к терцовой основе под воздействием соответствующей структуры аккорда, к которому они направлены всеми своими тонами.

Другая группа неаккордовых сочетаний обнаруживает сугубо вертикальную природу с подчеркнуто гармоническим интонированием. Главная цель этих сочетаний — создание разного рода декоративных звуковых «пятен» (в том числе так называемых кластеров). Их действие в музыкальной ткани подобно эффектам, производимым в оркестре ударными инструментами без определенной настройки. В своей структуре они, в отличие от сочетаний предыдущей группы, не стремятся следовать за ориентиром-аккордом, а противопоставляются ему. Отсюда их особо частое нетерцовое или вообще недифференцированное строение, а также подчас резкое динамическое и регистровое выделение из контекста вместо плавного сочленения с окружающими созвучиями.

Ряд следующих параллелей между аккордом и неаккордовым сочетанием суммирует их наиболее существенные связи и различия.

Аккорд	Неаккордовое сочетание
Опорное явление, своеобразная интонационная доминанта в системе гармонии. Типизированность, узнаваемость, универсализм.	Неопорное явление в системе гармонии, подчиненное аккорду, узнаваемое и оцениваемое относительно аккорда и в сравнении с ним.
Широкая и многогранная семантика явления одновременно постоянного и изменяющегося, отложившего в сознании множество ассоциативных музыкальных представлений.	Сравнительно узкая семантика собственно неаккордового сочетания (проходящего, вспомогательного и т. п. созвучия) или декоративного звукового пятна.
Господство гармонической целостности при четкой расчлененности. Целостная (гармоническая) ладовая функция, подчиняющая себе мелодические функции отдельных тонов.	Ослабление свойств целостности и расчлененности. Нейтральность в отношении к целостной ладовой функции созвучия (равная возможность ее наличия или отсутствия, часто — ограничение лишь мелодическими функциями составляющих тонов).
Регламентированность исходным структурным принципом терцового сцепления тонов, способствующим образованию многочисленных производных форм (обращения, включение побочных тонов, альтерации) при сравнительно небольшом числе коренных форм.	Структурная свобода и подвижность, направленные к терцовой структуре в одних случаях и выражающиеся в «демонстративной» нетерцовости в других. Принципиально неограниченная множественность конкретных форм без четкого подразделения их на коренные и производные.
Сохранение качества составляющих тонов (особенно основного тона) в обращениях и четкое различение этого качества при восприятии.	Недифференцированность качества составляющих тонов, неразличение «основного вида» и «обращений».
Постоянное и сильное воздействие на неаккордовое сочетание, ведущее к промежуточным формам созвучий (мнимые аккорды, условные аккорды и т. п.).	Концентрация обновляющих импульсов, направленных на структуру аккорда в ее деталях.

§ 8. Взаимодействие аккордов и неаккордовых сочетаний. Структурно-семантические формы и контекстные функции созвучий

Соотношение основных видов созвучий — аккордов и неаккордовых сочетаний — представляет собою динамическую систему их взаимодействия, включающую многообразные взаимные отталкивания и притяжения, поляризующие контрасты и синтезирующие слияния. Эта система наполнена импульсивными стремлениями, движениями и переходами, направленными от одного вида созвучий к другому, обусловливая тем самым обновление как самих форм созвучий, так и их роли в музыкальном контексте. Поэтому между аккордами и неаккордовыми сочетаниями пролегает не резкая разделяющая граница, а широкая связующая зона, которую образуют созвучия особого, промежуточного типа. Такие созвучия, отличаясь в целом и от аккордов, и от неаккордовых сочетаний, отмечены в то же время признаками и свойствами как тех, так и других. Эти промежуточные явления то находятся в состоянии своеобразного неустойчивого равновесия, то в различной мере приближаются к одному из двух основных видов созвучий, то, наконец, отражают в себе, как бы выхватывая из глубины прошедших времен, отдельные этапы истории некоторых аккордов и неаккордовых сочетаний, совершавших переходы из своей группы в противоположную. В постоянно колеблющемся, неустойчиво-связующем, промежуточном характере созвучий этого типа заключено их интонационно-конструктивное своеобразие.

Таким образом, сфера гармонической вертикали содержит три качественно различные группы созвучий: аккорды, неаккордовые сочетания и созвучия промежуточного типа. Стремления и движения, возникающие в процессе взаимодействия созвучий разных групп, охватывают и пронизывают гармоническую ткань в самых различных ее аспектах. Поэтому и сферу гармонической вертикали в целом, и составляющие ее группы

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

созвучий следует понимать прежде всего как подвижное внутренне противоречивое единство, а не как объект, для полного представления о котором можно ограничиться лишь подыскиванием классификационных понятий, необходимых в качестве методически опорного, вспомогательного средства научного исследования, но никак не представляющих собою его конечную цель.

Исходной предпосылкой указанных стремлений и движений, как и их конкретных результатов, является противоречивое двуединство аккорда и неаккордового сочетания. В дальнейшем эти стремления и движения приобретают и другие, дополнительные стимулы. Так, внутри обеих основных групп созвучий — аккордов и неаккордовых сочетаний — наряду с созвучиями «чистого» типа, наиболее отчетливо характеризующими специфику каждой из групп, заключены также созвучия, отмеченные отдельными чертами противоположной группы и тем самым совершающие шаг в направлении созвучий промежуточного типа. Таковы аккорды, содержащие в себе то или иное количество «неаккордового вещества» (в виде, например, собственно неаккордовых тонов или аккордовых тонов второго порядка — заменных и внедряющихся побочных тонов), или неаккордовые сочетания, в звуковом составе которых заметно проступают контуры какого-либо аккорда.

Но не только свойства самого созвучия характеризуют его принадлежность к той или иной группе и обозначают конкретную направленность заключенных в нем стремлений и движений. Здесь важно и положение созвучия в музыкальном контексте. Сущность процессов взаимодействия созвучий разных групп, градация результатов такого взаимодействия могут быть выявлены только с учетом связей этих аспектов, раскрывающихся в следующих двух характеристиках.

Первая определяется типизированной структурно-семантической формой созвучия, которая в значительной мере способна обусловить его восприятие и узнавание в качестве, например, аккорда или неаккордового сочетания. Вторая — положением созвучия в музыкальном контексте, выявляемым в его связях с окружающими созвучиями, то есть контекстной функцией данного созвучия. Обе характеристики выражаются в одних и тех же понятиях (например, «аккорд» или «неаккордовое сочетание»). Но это никак не означает, что они дублируют друг друга: если в одних случаях структурно-семантическая форма созвучия находится в прямом соответствии с выполняемой им контекстной функцией, то в других образуются разного рода несовпадения. Необходимость не только обеих характеристик, но и уточняющей дифференциации второй из них состоит в следующем.

Когда созвучие своей структурно-семантической формой вызывает отчетливое представление о принадлежности его к группе аккордов или неаккордовых сочетаний, то оно, как правило, попутно вызывает и представление о наиболее естественной для него контекстной функции. Такая функция, с большей или меньшей легкостью подразумеваемая и ожидаемая, может быть обозначена как потенциальная контекстная функция данного созвучия. Например, в мажорном или минорном трезвучии, ярко и сильно указывающем своей структурно-семантической формой на принадлежность к группе аккордов, всегда заключена потенциальная контекстная функция именно аккорда. И если контекст подтверждает это значение, то потенциальная функция превращается в реальную контекстную функцию того же значения. Здесь полностью совпадают все характеристики данного созвучия как истинного аккорда, находящегося и действующего в пределах своей собственной группы.

Однако когда то же мажорное или минорное трезвучие появляется в контексте как вспомогательное, проходящее или энгармонически переключаемое созвучие, оно приобретает реальную контекстную функцию неаккордового сочетания, вступающую в противоречие и с его структурно-семантической формой, и с его потенциальной контекстной функцией. Последняя при этом не вытесняется целиком — она лишь отодвигается на второй план и, сохраняя свой союз с реально интонируемой формой хорошо известного и признанного аккорда, опираясь на нее, уточняет, что данное мажорное или минорное трезвучие, наделенное главенствующей реальной контекстной функцией неаккордового сочетания, не просто превращается в таковое, а становится мнимым аккордом — одним из характерных созвучий промежуточного типа.

Таким образом, противоречие между тем, чем является созвучие, и той ролью, которую оно выполняет, приводит к совмещению в одном и том же созвучии взаимоотрицающих контекстных функций (при единстве одной из них — потенциальной — со структурно-семантической формой созвучия). Это противоречие, обнаруживая устремленность данного созвучия к другой, полярной группе (или даже переход его в такую группу, как в примере с мажорным или минорным трезвучием), ведет к возникновению особого выразительного и красочного интонационно-гармонического эффекта. Естественно, что наиболее яркие противоречия возникают на основе взаимодействия полярных структурно-семантических форм и контекстных функций — аккордов и неаккордовых сочетаний, а своеобразные интонационные следствия их взаимодействия во многом сосредоточены внутри зоны созвучий промежуточного типа.

Каждая из совмещаемых в противоречии контекстных функций сама по себе не решает вопроса об истинном и полном значении созвучия. Реальная контекстная функция характеризует положение созвучия в более крупном, общем плане, потенциальная — в более мелком, частном.

Процессы взаимодействия между созвучиями различных

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

групп порождают соотношения, во многом подобные соотношениям ладовых и фонических функций гармонии. Например, из характеристик-сравнений аккордов и неаккордовых сочетаний отчетливо вырисовываются такие подобия, как аккорд и ладовая функция Т, неаккордовое сочетание и ладовая функция не-Т — часто к тому же отождествляющиеся в музыкальном контексте. Структурно-семантическая форма созвучия вместе с потенциальной контекстной функцией столь же часто совпадает с фонической функцией данного созвучия. Противоречивое соотношение двух контекстных функций, совмещающихся в одном и том же созвучии, утверждающихся во взаимном отрицании, различных в своей интенсивности и противоположно направленных в своем действии, с большой точностью воспроизводит соотношение основных и переменных ладовых функций гармонии. Аналогом основной ладовой функции здесь является реальная контекстная функция созвучия, переменной — потенциальная контекстная функция. Противодействуя реальной контекстной функции, потенциальная контекстная функция выступает в единонаправленном союзе со структурно-семантической формой созвучия, подобно тому как переменная ладовая функция, противодействуя основной, выступает в союзе с фонической функцией.

Не углубляясь в подробное рассмотрение этих аналогий, следует дополнить и пояснить сказанное некоторыми примерами из сферы созвучий-аккордов.

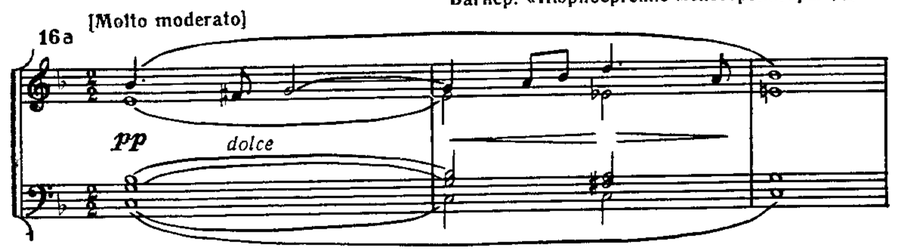
Определенность структурно-семантической формы и потенциальной контекстной функции многих аккордов не только усиливается давними и прочными традициями их конкретного ладового положения, но в значительной мере и основывается на этом положении. Характерное звучание аккорда вызывает представление не только о его структурно-семантической форме и потенциальной контекстной функции в сфере гармонической вертикали, но и о его наиболее вероятном положении в рамках какой-либо ладовой структуры — то есть о его потенциальной ладовой функции. Именно через потенциальную ладовую функцию выражается уже известная способность аккорда характеризовать собою ту ладовую структуру, в состав которой он входит или мог бы входить.

Потенциальные ладовые функции различных аккордов, органически связанные с их структурно-семантическими формами и потенциальными контекстными функциями, не одинаковы по степени своей интенсивности и конкретности. Есть аккорды, потенциальная контекстная функция которых выражается в нескольких возможных вариантах — при каком-либо одном наиболее предпочтительном. Таковы, например, мажорные и минорные трезвучия. Обобощенный опыт музыкального сознания позволяет принять их почти в любом ладофункциональном значении, то есть с любой реальной ладовой функцией, но прежде и более всего в значении тоники мажорной или минорной ладовой структуры; в этой готовности стать и быть тоникой заключено своеобразие потенциальной ладовой функции мажорных и минорных трезвучий, отличающее их от всех других аккордов.

Иные аккорды, несмотря на широко известные из практики их различные реальные ладовые функции, воспринимаются лишь в одном потенциальном ладовом значении. Таковы, например, аккорды V ступени мажора и минора с вводным тоном и среди них особенно V_7. Сильная и определенная ладофункциональная направленность, особая открытость тяготения к Т должны были бы, казалось, привести его к прозаически-однозначному, сугубо «служебному» существованию. Однако именно эти свойства V_7 (как и некоторых других доминантовых аккордов — например, VII_7) послужили отправной точкой для неожиданных эффектов интонационного обновления — особенно в музыке XIX—XX столетий. Пути такого обновления в целом вели к тому, чтобы придать аккорду иную реальную ладовую функцию, наиболее противоречащую его остро и однозначно выраженной потенциальной ладовой функции. Так неустойчивый и прямолинейно тяготеющий к тонике аккорд все чаще стал появляться в роли опорного, обладающего реальной ладовой функцией переменной тоники (тоникальностью), а кроме того, — в роли альтерированных аккордов субдоминанты. Интонационные эффекты тоникальности V_7 исключительно многообразны. Не касаясь ранних вариантов, известных из музыки второй половины XVIII — первой половины XIX века, можно указать ряд более поздних образцов:

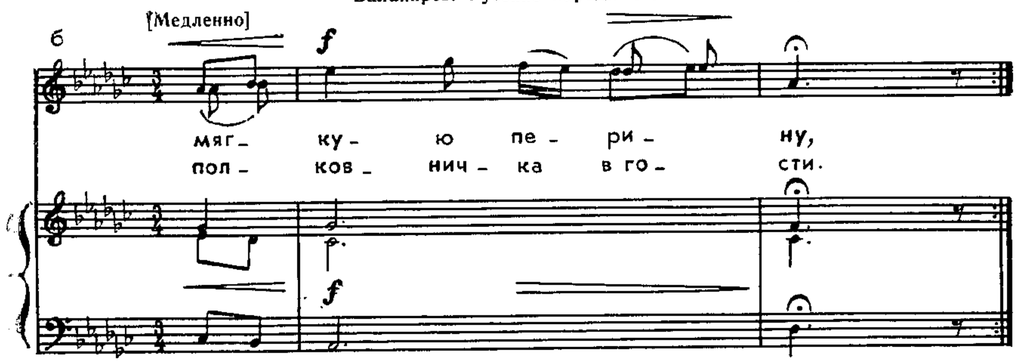
Вагнер. «Нюрнбергские мейстерзингеры», д. II

16а



Балакирев. Русские народные песни. «Стлала, стлала полковница»

б



Эффекты тоникальности этого же аккорда лежат в основе знаменитых «доминантсекундаккордов» русской музыки (Бородин, Мусоргский, особенно — Римский-Корсаков) или различных терцовых рядов «доминантсептаккордов», в том числе выступающих и в виде достаточно протяженных консеквентных повторений.

Сказанное о внутреннем подобии двух различных систем однопорядковых явлений (структурно-семантических форм и контекстных функций созвучий, с одной стороны, их фонических и ладовых функций — с другой), а также об органическом сочетании их действий в рамках целого служит частным примером единства конструктивно-логических закономерностей, лежащих в основе музыкального мироздания. Диалектика субординационных соотношений главного и подчиненного, устойчивого и неустойчивого составляет первопричину названного подобия, которое распространяется и на другие системы одно-

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

порядковых явлений гармонии, рассматриваемые в дальнейшем.

Взаимодействие созвучий различных групп и его разнообразные результаты всегда исторически обусловлены, отражая принадлежность к определенной эпохе, творческому направлению или стилю. При этом четко различаются два неразрывно связанных между собою процесса. Первый — общеисторический, подчас достаточно длительный процесс вызревания, становления и кристаллизации структурно-семантических форм и контекстных функций созвучий (например, эмансипация ряда септаккордов, нонаккордов и некоторых других полифункциональных образований, выступающих в качестве истинных аккордов). Второй — процесс обновления интонационно-гармонических средств, совершающийся в пределах конкретного, иногда весьма краткого исторического периода (например, появление характерных именно для данного периода, стиля или отдельного сочинения созвучий промежуточного типа — мнимых и условных аккордов и т. п.). Этот процесс, естественно, осуществляется на основе первого. Из глубины обоих процессов возникают своеобразнейшие интонационные импульсы, обогащающие гармонию.

Между созвучиями различных групп постоянно происходит своего рода взаимный обмен как отдельными структурно-семантическими признаками, так и контекстными функциями. Наиболее отчетливо он раскрывается во встречных движениях созвучий основных, полярных групп — аккордов и неаккордовых сочетаний. Уяснение этого весьма важно для понимания сущности созвучий промежуточного типа, а главное — только при таком уяснении становится очевидным, что обилие тонко дифференцированных движений отнюдь не выражает некоего беспрепятственного «скольжения» разных созвучий из одной группы в другую. Систематизированный исторический опыт музыкального сознания и живой музыкальной практики регламентирует такие процессы постоянной и четкой ориентацией на константные опорно-смысловые точки в виде основных структур и контекстных функций созвучий (в этом следует видеть одно из проявлений психофизиологического закона фиксированной установки).

Встречные стремления и движения, возникающие между аккордами и неаккордовыми сочетаниями, неравнозначны по своему характеру и результатам, что обусловлено различием положения обоих видов созвучий в системе музыкального языка. Главенствующее, опорное значение аккорда всегда обеспечивает ему гораздо бо́льшую притягательную силу воздействия, чем та, которой обладает неаккордовое сочетание с его подчиненным, неопорным значением. В то же время очень часто и с большой легкостью (особенно в условиях мелодического интонирования гармонии) аккорды приобретают реальную контекстную функцию того или иного неаккордового сочетания,

что выражается в возникновении множества так называемых проходящих, вспомогательных и других мнимых аккордов. Эта легкость является следствием силы и широты конструктивного действия аккордов: скорее преодолевая собственные энергичные притягивающие воздействия на неаккордовые сочетания, чем подчиняясь достаточно слабым и условным притяжениям, исходящим от последних, аккорды овладевают их характерными контекстными функциями. Что же касается неаккордовых сочетаний, выдвигаемых на роль аккордов, то многие из них должны преодолевать на этом пути нередко весьма значительные сопротивления своей структурно-семантической формы и потенциальной контекстной функции. Именно ощущение совершаемого преодоления в большой мере обусловливает интонационную яркость и броскость неаккордовых сочетаний, наделенных реальной контекстной функцией аккордов. Поэтому аккорд в роли неаккордового сочетания привлекает к себе меньшее внимание, чем неаккордовое сочетание в роли аккорда.

Стремления, направленные от одной группы созвучий к другой, для некоторых из этих созвучий завершаются отчетливым переходом в первоначально полярную для них группу (примером может служить история эмансипации ряда аккордов от первоначального значения неаккордовых сочетаний). Для других созвучий эти стремления остаются собственно стремлениями, не реализующимися до конца, — когда, например, аккорд или неаккордовое сочетание обладают настолько типичной и яркой структурно-семантической формой и соответствующей потенциальной контекстной функцией, что не могут в необходимой мере преодолеть эти свойства с помощью вновь приобретаемой реальной контекстной функции. Наконец, в художественной практике нескольких последних десятилетий встречаются особые явления, которые, по существу, выпадают из рассматриваемых процессов. Так называемые кластеры, как и некоторые другие резко диссонирующие многозвучия, по общему фоническому характеру наиболее близки группе неаккордовых сочетаний. Однако неопределенность их структурно-семантической формы и потенциальной контекстной функции практически равнозначна отсутствию этих качеств — особенно в тех условиях, где таким созвучиям вообще не противопоставляется что-либо качественно иное. Такие созвучия, возникающие как чисто декоративные, сугубо «сонорные» детали музыкальной ткани, сами по себе никуда не стремятся и не движутся, образуя некую подгруппу явлений, условно примыкающих к неаккордовым сочетаниям. Когда же им придается стремление к контекстной функции аккорда, то, в отличие от других собственно неаккордовых сочетаний, они не переходят в группу созвучий промежуточного типа и не воспринимаются в качестве условных аккордов — их неопределенность становится неодолимым препятствием к этому (примеры 5в, 8б).

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

§ 9. Созвучия промежуточного типа. Мнимые и условные аккорды

Обращаясь к конкретным результатам взаимодействия основных видов созвучий, к созвучиям промежуточной группы, следует установить некоторые необходимые в дальнейшем понятия.

Основные виды созвучий — аккорды и неаккордовые сочетания — являются *истинными аккордами* и *неаккордовыми сочетаниями*, если их структурно-семантические формы и обе контекстные функции (потенциальная и реальная) находятся в строгом единстве и не противоречат друг другу.

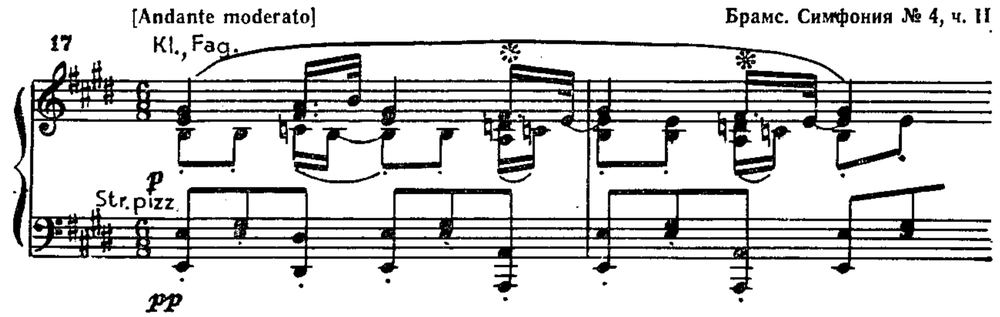
Все другие виды созвучий составляют промежуточные явления — это *мнимые* и *условные аккорды* и *неаккордовые сочетания*. Они и характеризуются противоречиями между структурно-семантической формой и потенциальной контекстной функцией созвучия, с одной стороны, и его же реальной контекстной функцией — с другой. Созвучия промежуточного типа всегда противоречиво двойственны по своей сущности. Большинство из них представляет собою внешне аккорды и неаккордовые сочетания, входящие в состав двух полярных групп, а не какие-либо особые, радикально отличающиеся от них явления. Они обогащают систему музыкального языка в первую очередь не количественным приростом вновь изобретаемых созвучий, а многообразными новыми конструктивно-логическими и выразительно-красочными значениями уже имеющегося гармонического материала.

Мнимый аккорд — созвучие промежуточного типа, представляющее своей структурно-семантической формой (а следовательно, и потенциальной контекстной функцией) какой-либо хорошо известный аккорд, но по реальной контекстной функции являющееся или неаккордовым сочетанием, или модифицированным аккордом совершенно иного значения, или, наконец, звеном-созвучием в составе многоголосной мелодии.

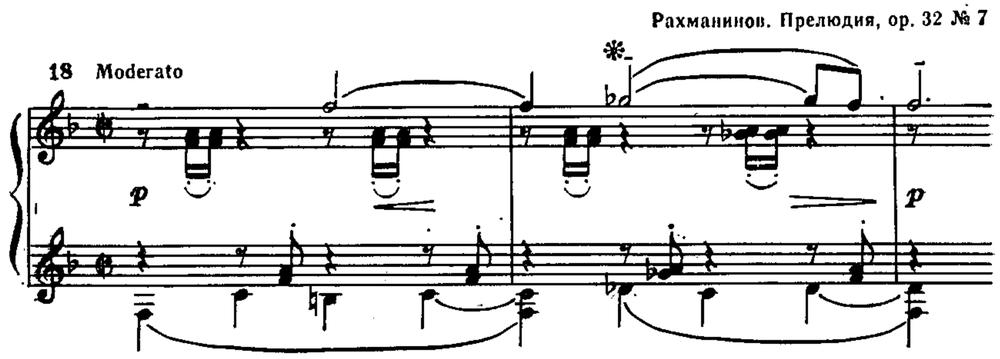
Мнимый аккорд создает особый эффект, при котором аккорд с той или иной степенью неожиданности раскрывается в значении неаккордового сочетания или совсем другого аккорда. И чем более известной и устоявшейся является структурно-семантическая форма с ее потенциальными функциями или чем более неожиданным оказывается основное значение данного созвучия в контексте, тем ярче эффект мнимого аккорда в целом.

Реальная ладовая функция мнимого аккорда всегда совпадает с его реальной контекстной функцией, а не с противоречащими им структурно-семантической формой и обеими потенциальными функциями — ладовой и контекстной. Последние выступают при этом как вторичные, дополняющие признаки, создающие смысловую многогранность явления в целом. В том случае, когда мнимый аккорд представляет собою неаккордовое сочетание, его ладовая функция сводится к значению неустоя вообще — задержания, проходящего, вспомогательного или прилегающего созвучия — и не требует особых уточнений (особенно, если субдоминантовость или доминантовость такого созвучия сильно завуалирована). Но чем явственнее и активнее выражены структурно-семантическая форма и обе потенциальные функции мнимого аккорда, являющегося реально неаккордовым сочетанием, тем больше оснований считать его *условным неаккордовым сочетанием*.

Примерами мнимых аккордов, сложившихся на основе неаккордовых сочетаний, могут служить два следующих отрывка. В первом из них мнимый мажорный $\flat VII_4^6$ образован двойным задержанием к минорному IV_3^5 E-dur:



Во втором — звучание мнимого минорного трезвучия $\flat$ II ступени обязано своим возникновением вспомогательному сочетанию:



В начале первой части Сонаты b-moll Шопена мнимый минорный секстаккорд *e—gis—cis* оказывается прилегающим созвучием к V_7.

Мнимые аккорды, оказывающиеся модифицированными аккордами иного значения, не менее своеобразны. На одной из их разновидностей следует остановиться подробнее.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

В Мазурке a-moll, ор. 17 № 4 Шопена тонический аккорд представлен двумя разными созвучиями: минорным трезвучием *a—c—e* и мажорным секстаккордом *a—c—f*, который, появляясь многократно в пьесе, открывая и завершая ее, утверждает тем самым свое право на значение тонического аккорда. В условиях a-moll этот секстаккорд является VI_6 — такова его структурно-семантическая форма, соответствующая ей потенциальная контекстная функция, а также потенциальная ладовая функция — медианты субдоминантового характера (M_s). Иногда он и определяется именно как VI_6, выступающий в роли «заместителя» T (что вполне естественно с теоретических позиций, утверждающих существование тонической группы аккордов). Однако такое определение ограничивается констатацией лишь внешних признаков — в данном случае признаков мнимого аккорда. Сущность аккорда, связанная с двумя его реальными функциями — контекстной и ладовой, совсем иная: это минорное тоническое трезвучие с заменным побочным тоном (аккордовым тоном второго порядка) — малой секстой вместо квинты. Таким образом, мнимый аккорд — VI_6 минора — в действительности является здесь другим, к тому же модифицированным аккордом.

Приведенный пример — один из первых образцов тоники с секстой в миноре[4]. В дальнейшем этот аккорд проходит через сочинения многих композиторов (начальный аккорд первой части Концерта d-moll для фортепиано с оркестром Брамса, заключительный аккорд «Франчески да Римини» Чайковского, гармоническая основа одного из куплетов песни Варлаама «Как едет ён» из «Бориса Годунова» Мусоргского и т. п.). Он становится характерной стилистической деталью музыки Рахманинова. Здесь можно указать на такие образцы, как «Из Евангелия от Иоанна» (в котором тоника с секстой выступает в качестве гармонической основы), «Ныне отпущаеши» из «Всенощного бдения» (где чередующиеся вначале два мнимых аккорда — VI_4^6 и неполный I_7 b-moll — являются в действительности мелодически интонируемыми I_6 с секстой и вспомогательным созвучием), «Три русские песни» (где секста минорного тонического трезвучия выступает в качестве не только заменного, но и внедряющегося побочного тона) и многие другие рахманиновские произведения.

Пример мнимого VI_6 в мажоре, реально являющегося тоническим трезвучием с заменным побочным тоном-секстой, содержится в первой части «Весенней кантаты» Свиридова (см., в

[4] Интересно, что другой пример из бесчисленных интонационных первооткрытий Шопена — вспомогательный мнимый аккорд в начале Траурного марша из Сонаты b-moll, образовавшийся в условиях мелодического интонирования гармонии, — оказывается квартсекстаккордом той же VI ступени минора.

частности, такты 5—6; задержание вспомогательного типа к этому аккорду образует в такте 6 еще один мнимый аккорд — I_7 B-dur).

О мнимом аккорде как звене многоголосной мелодии (таковы, например, мнимые нонаккорды в начале «Русской» из «Петрушки» Стравинского или мнимые неполные трезвучия в пьесе № 7 из «Пожелтевших страниц» Мясковского) говорится в дальнейшем (гл. XXII, § 5).

Эффекты мнимых аккордов возникают в основном в силу следующих причин.

1. Совпадение звучности неаккордового сочетания с аккордом (примеры 17 и 18).

2. Включение в какой-либо аккорд наряду с коренными аккордовыми тонами первого порядка аккордовых тонов второго порядка — заменных и внедряющихся побочных тонов (названные примеры из музыки Шопена, Брамса, Чайковского, Мусоргского, Рахманинова, Свиридова).

3. Энгармонические переключения, при которых первоначальный аккорд оказывается затем иным аккордом или неаккордовым сочетанием. Так, начальный аккорд «Поэмы экстаза» Скрябина — мнимый V_9 As-dur — при энгармоническом переключении оказывается V_3^4 C-dur с двойной альтерацией квинты.

4. Мелодическое интонирование гармонии (Траурный марш из Сонаты b-moll Шопена, «Ныне отпущаеши» из «Всенощного бдения» Рахманинова).

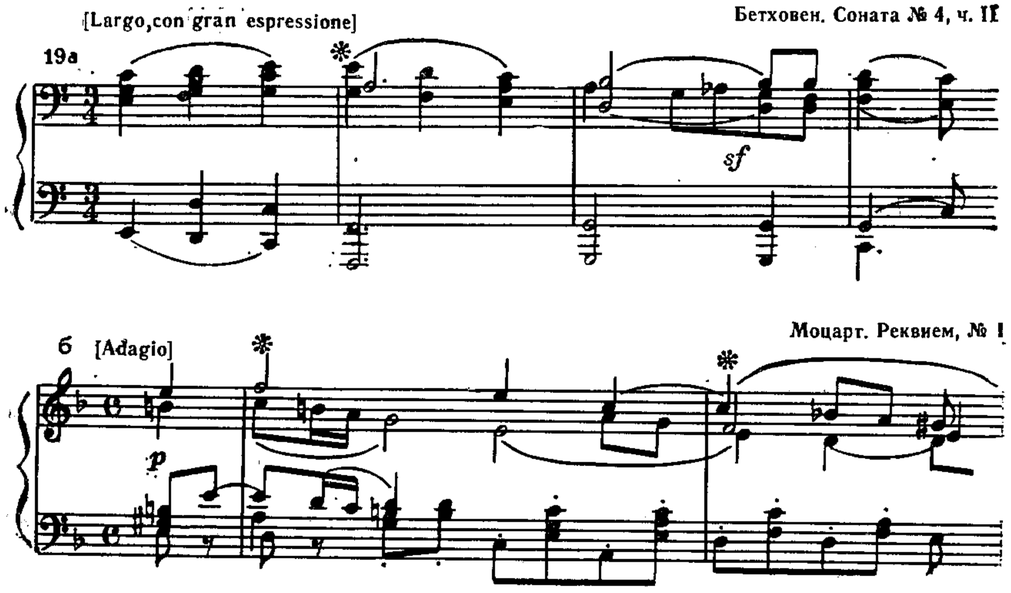
5. Изложение многоголосной мелодии в созвучиях, воспроизводящих своей формой какой-либо аккорд (названные примеры из «Петрушки» Стравинского и «Пожелтевших страниц» Мясковского).

Многие септ- и нонаккорды, а также некоторые полифункциональные созвучия на начальном этапе их возникновения, по-видимому, оценивались музыкальным сознанием прежде всего (а возможно, — и только) как неаккордовые сочетания. Исторически более позднее сознание на основе обобщенного опыта восприятия оказывается в состоянии оценить их и как собственно неаккордовые, и как мнимые аккорды, и, наконец, как истинные аккорды, прочно освоенные музыкальной практикой.

Таким образом, созвучия одной и той же формы могут обладать совершенно различными значениями применительно к разным историко-стилистическим условиям, а «вчера» этих созвучий распознается подчас не менее отчетливо, чем их «сегодня». Например, нонаккорды IV ступени минора или мажора, признанные как собственно аккорды в музыке Рахманинова, Прокофьева, Равеля, Свиридова, в музыке Моцарта и Бетховена отчетливо воспринимаются как неаккордовые явления, образуемые задержаниями, — явления, сквозь интонационную оболочку которых лишь на правах вторичных (мнимых) приз-

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

наков просвечивают контуры-намеки будущих истинных нонаккордов:



Чтобы стать аккордами, таким сочетаниям необходимо было преодолеть первоначально удерживавшие их в положении неаккордовых качества диссонантности и многозвучности. Однако такие сильные предпосылки, как соответствие исходному для аккордов принципу терцовой структуры, а главное — появление их в качестве созвучий неустойчивых ладовых функций (D и S, для которых в целом характерны и диссонантность, и многозвучность), значительно облегчили их продвижение в группу аккордов. В прошлом неаккордовые сочетания, испытывавшие чрезвычайно сильное и решающее для их дальнейшей судьбы притягивающее излучение со стороны аккордов, сами стали источником таких излучений, направленных на другие неаккордовые сочетания. При этом септимы и ноны, бывшие первоначально неаккордовыми тонами в составе мелодических оборотов, проходили своеобразный процесс превращения неаккордового «звукового вещества» в аккордовое.

Модификация истинного аккорда путем альтераций и обильного включения побочных и неаккордовых тонов подчас настолько вуалирует его коренное, аккордовое значение, что он легко может быть принят за неаккордовое сочетание. В таком случае можно охарактеризовать его в качестве мнимого неаккордового сочетания. Последнее представляет собою аккорд, испытавший на себе сильное воздействие неаккордовых сочетаний и по своей структурно-семантической форме приблизившийся к ним. В качестве образцов, содержащих большое число мнимых неаккордовых сочетаний, можно указать на медленную часть из Сонаты F-dur Станчинского или все три части 2-й сонаты (fis-moll, op. 7) Шапорина. Таким образом, «мнимые» значения — вторичные качества созвучий, основанные на их конкретной структурной форме и потенциальных функциях, но маскирующие их истинную роль и реальные функции, — оказываются характерными признаками созвучий промежуточного типа, стремящихся и движущихся в направлении обеих основных групп.

Условный аккорд — созвучие промежуточного типа, по своей структурно-семантической форме (а следовательно, и потенциальной контекстной функции) являющееся либо неаккордовым сочетанием, либо значительно модифицированным аккордом, близким по характеру к неаккордовому сочетанию (и потому названным выше «мнимым неаккордовым сочетанием»), либо, наконец, двузвучием-интервалом (в чистом виде или с присоединением внедряющихся побочных тонов), но обладающее реальной контекстной функцией аккорда.

На противоречии между структурно-семантической формой и реальной контекстной функцией основывается принадлежность условного аккорда к группе созвучий промежуточного типа, а также его особый выразительный и красочный интонационно-гармонический эффект, привлекший внимание композиторов второй половины прошлого века, особенно же — текущего столетия, когда применение условных аккордов составило некую общестилистическую черту, объединяющую многие самые различные художественные явления. Таким же противоречием отмечен, как уже известно, мнимый аккорд: при возникновении и мнимого, и условного аккорда созвучие выдвигается на реальную контекстную роль вопреки его структурно-семантической форме. Но если многие мнимые аккорды создаются прежде всего противоречием между аккордовым обликом созвучия и его неаккордовым положением, то среди условных аккордов особенно выделяются те, в которых неаккордовый облик созвучия противоречит его аккордовому положению. И если мнимый аккорд выражает стремление и движение к неаккордовому сочетанию, то условный аккорд, напротив, — стремление и движение к аккорду.

Из данного выше определения условного аккорда видно, что его структурно-семантическая форма проявляется в трех видах: неаккордового сочетания, модифицированного аккорда и интервала. Прежде чем перейти к рассмотрению условного аккорда в облике неаккордового сочетания, — главного явления, вокруг которого так или иначе группируются два других вида, — следует кратко охарактеризовать последние.

Аккорд, сильно модифицированный побочными тонами или альтерациями (иногда — одновременно и теми и другими), отличается от своей исходной формы заметным приближением к неаккордовым сочетаниям. Отсюда и возникает общее ощущение его как неаккордового сочетания (пусть даже мнимого),

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

претендующего на роль аккорда, то есть ощущение его именно как условного аккорда.

В роли условного аккорда — и притом нередко чрезвычайно близкого к аккорду истинному — выступает также интервал-двузвучие. Среди интервалов особенно успешно выполняют эту роль квинты и терции (основополагающие структурные ячейки аккорда вообще), иногда с различными октавными удвоениями, придающими интервалу усложненную фактурную форму, иногда с включениями внедряющихся побочных тонов. Зародившись в музыке XIX века (Шопен, Григ, русские композиторы второй половины столетия), условные аккорды-интервалы в качестве одной из структурных норм гармонической вертикали встречаются повсеместно в музыке XX века. В одних случаях интервал, выдвинутый на положение условного аккорда, воспринимается как неполная форма подразумеваемого многозвучного аккорда, в других — как достаточно самостоятельное созвучие наряду с созвучиями из трех, четырех или пяти различных тонов. Такое восприятие интервала вполне закономерно и соответствует его действительной роли в музыке XIX—XX столетий. Современное музыкальное сознание в равной мере учитывает и отстоявшиеся на протяжении многих веков общие структурные нормы созвучия, и упомянутый выше двусторонний процесс их развития в течение последних двух столетий (возрастание и сокращение числа разнозвучащих тонов относительно трезвучной формы). Известное в теории музыки положение о необходимости для аккорда как минимум трех различных тонов не учитывает характерной роли интервала в качестве условного аккорда. Практически же интервал в гораздо большей мере способен приближаться к значению истинного аккорда, чем многозвучные модифицированные аккорды, не говоря уже о различных формах неаккордовых сочетаний.

Собственно неаккордовое сочетание, условно выдвигаемое на роль аккорда, составляет особо приметное явление. Если реальная контекстная функция возводит такое созвучие в ранг аккорда по положению, то структурно-семантическая форма удерживает его в качестве неаккордового сочетания по существу, сопротивляется и препятствует его переходу в группу истинных аккордов. Здесь раскрывается коренное свойство условных аккордов, как и вообще созвучий промежуточного типа, существующих и движущихся лишь внутри промежуточной зоны и никогда не покидающих ее: все эти созвучия испытывают одновременно и притяжения, и отталкивания, исходящие от обеих полярных групп. Поэтому сущность созвучий промежуточного типа определяется действием принципа стремлений, не реализующихся до конца, в сфере структурно-семантических форм и контекстных функций созвучий.

Общие предпосылки к возведению неаккордового сочетания в ранг аккорда по положению — это его фоническая яркость и характерность, подчеркнутая метроритмическая опорность,

частая повторяемость (иногда в качестве своего рода лейтгармонии или даже почти единственной исходной гармонии музыкального произведения, обычно по-разному варьируемой и транспонируемой). В числе этих предпосылок содержатся условия, необходимые для становления тонического аккорда ладовой структуры. И примечательно, что, стремясь к значению аккорда, занимая его положение и становясь условным аккордом, неаккордовое сочетание (как и любой другой условный аккорд) претендует на роль не столько аккорда вообще, сколько аккорда, имеющего тоническую ладовую функцию, то есть наиболее фундаментального в системе ладовой структуры. Однако, стремясь обрести качества устойчивости и тоничности основной тоники, условный аккорд, в отличие от истинного, в силу своего исходного неаккордового характера достигает обычно лишь опорности и тоникальности переменной тоники. И чаще всего он фигурирует в роли не только переменной, но еще и специфически ослабленной условной тоники.

Сказанное еще раз позволяет отметить связь и взаимодействие таких свойств созвучия, как его структурно-семантическая форма и контекстная функция, с одной стороны, фоническая и ладовая функция — с другой. Отсюда можно сделать вывод о том, что чем отчетливее и прочнее ладовое положение условного аккорда, тем легче он становится таковым или даже в большей мере приближается к аккорду истинному; чем ближе по своему характеру условный аккорд к истинному, тем больше в нем свойств устойчивости и тоничности (пример 7а), а не только опорности и тоникальности (пример 7б). При этом, разумеется, большей прочности условного аккорда всегда способствуют признаки терцовой структуры, фоническая мягкость (иногда вообще консонантность), сравнительная малозвучность. И наоборот, подчеркнутая нетерцовость структуры, резкая диссонантность и многозвучность всегда влекут за собою ослабление условного аккорда и его реальной контекстной функции.

От неаккордовых сочетаний, прочно вошедших с течением времени в группу аккордов (септаккордов, нонаккордов и полифункциональных образований), многие условные аккорды отличаются более острым противоречием между их контекстной функцией и структурно-семантическими качествами. Сопротивление последних бывает настолько велико, что обладающее ими созвучие не может преодолеть их в той степени, какая необходима, чтобы стать условным аккордом; таковы разного рода декоративные созвучия-«пятна», замыкающиеся в себе под воздействием перегрузок диссонантности, многозвучности и нетерцовости строения.

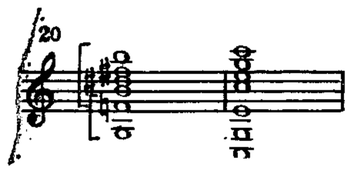
Рассмотренные созвучия промежуточного типа — мнимые и условные аккорды — синтезируют признаки истинных аккордов и неаккордовых сочетаний в единстве и противоречии между формой и контекстным положением созвучия. В

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

XX веке выделяется особая разновидность созвучий промежуточного типа, объединяющая аккордовые и неаккордовые признаки внутри самой структурно-семантической формы. Эти созвучия совмещают признаки аккорда определенной ладовой функции (в основном — неустойчивой, S и особенно D), которая и распространяется на все созвучие в целом, с признаками неаккордового сочетания прилегающего (особенно часто — вводнотонового) типа. Те и другие признаки обычно образуют внутри созвучия два характерных слоя (аккордовые — нижний, неаккордовые — верхний):

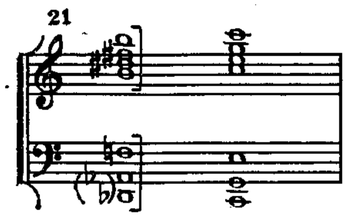
$$\text{Созвучие} \left\{ \begin{array}{l} \text{Неаккордовое сочетание} \\ \text{Аккорд} \end{array} \right.$$

К таким созвучиям — наполовину аккордам, наполовину неаккордовым сочетаниям — относятся многие из так называемых «прокофьевских доминант»[5]. В следующем примере на характерные, легко узнаваемые очертания V_7 накладывается полутоновое прилегающее (мажорное вводнотоновое) созвучие:



Целостное созвучие такого рода возникаст сразу в форме и значении промежуточного между аккордом и неаккордовым сочетанием, а не в результате альтерирования некоторых ступеней, специально совмещаемого с их же натуральными вариантами (повышенные квинта и септима вместе с натуральной септимой) в рамках исходного V_7.

В числе «прокофьевских доминант» есть неаккордовые сочетания в виде мнимых аккордов — прилегающие созвучия доминантовой функции, которые «наглядно» разъясняют генезис и предшествующего созвучия в неаккордовой его части:



[5] Прямые предшественники этих доминант нередко встречаются в поздних сочинениях Римского-Корсакова («Кащей бессмертный», «Сказание о граде Китеже», «Золотой петушок») — см., например, тему Полкана из «Золотого петушка». В более обобщенном плане предпосылкой для возникновения созвучий этой разновидности являются аккорды, усложненные неаккордовыми тонами в верхних голосах.

Такое созвучие — прилегающее, с увеличенной секстой на ♭II ступени, то есть в целом имеющее функцию D, состоит из двух мажорных трезвучий, образующих мнимый полифункциональный аккорд $\frac{D}{S}$, и разрешается противоположным движением по полутонам в мажорный тонический аккорд. Именно такое полутоновое прилегание к тонам последующего аккорда было ориентиром для его построения, но не альтерационные преобразования заранее избранного коренного диатонического аккорда. Иными словами, это — никак не VII_5^6 с одновременным повышением и понижением терции, совмещением натуральной и повышенной квинты и т. д. (подобное объяснение было бы чисто умозрительным и музыкально неестественным), а прилегающее неаккордовое сочетание доминантовой функции, совпавшее с мнимым полифункциональным аккордом.

Созвучия рассмотренной разновидности охватывают и функцию S (таковы, например, прилегающие созвучия с увеличенной секстой на VI ступени минора во второй части 4-й сонаты Мясковского).

Для интонационного строя музыкального языка чрезвычайно существенны малейшие смещения акцентов и изменения нюансов, подчас выражающие весьма заметные историко-стилистические различия. Поэтому, формулируя понятия мнимых и условных аккордов, следует указать, что природа этих аккордов — созвучий промежуточного типа — позволяет варьировать и сами формулировки, отражая в них преимущественную направленность данного промежуточного явления к значению то аккорда, то неаккордового сочетания. Можно предложить, например, следующие различные, но в равной мере справедливые определения мнимых и условных аккордов (отнюдь не противоречащие определениям, данным выше).

Мнимый аккорд:

а) аккорд, приобретший реальную контекстную функцию неаккордового сочетания (условное неаккордовое сочетание);

б) неаккордовое сочетание, совпавшее в своем звучании с каким-либо известным аккордом.

Условный аккорд:

а) неаккордовое сочетание, приобретшее реальную контекстную функцию аккорда;

б) аккорд, совпавший в своем звучании с неаккордовым сочетанием того или иного характера (мнимое неаккордовое сочетание).

Приведенные определения указывают на исключительное многообразие созвучий промежуточного типа, порожденное сложными интонационными процессами в гармонии прошлого и настоящего времени.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

Глава IV

КОНСОНАНС И ДИССОНАНС КАК ФАКТОРЫ ГАРМОНИИ

§ 1. Консонанс и диссонанс. Основные сферы их действия

Понятия консонанс и диссонанс характеризуют два противоположных качества звучания. Оба качества раскрываются с наибольшей полнотой в созвучиях и являются специфическими атрибутами гармонии.

Созвучие-консонанс обладает уравновешенностью и мягкостью, особой слитностью совместно звучащих тонов и замкнутостью, не требующей дальнейшего движения. Созвучие-диссонанс отличается напряженностью и остротой звучания, разъединяющим столкновением совместно звучащих тонов, что возбуждает типичное для диссонанса стремление к дальнейшему движению. Целью этого движения оказывается переход-разрешение диссонанса в консонанс, то есть конечное подчинение диссонанса консонансу, которое и составляет сущность их отношений.

Разграничение качеств консонантности и диссонантности отчетливо прослеживается в звучании интервалов — минимальных форм созвучия. Следующие таблицы содержат характеристику фонических свойств простых (в пределах октавы) диатонических созвучий-интервалов [6]:

Резкие (жесткие) звучания		Промежуточное (между резким и мягким) звучание	Мягкие звучания	
Консонансы	Диссонансы	Диссонанс	Консонансы	Диссонансы
октава квинта кварта*	м. секунда б. септима	тритон	прима б. и м. терции б. и м. сексты	кварта* б. секунда м. септима

* Двойственное положение кварты: в основном—мягкий диссонанс, нередко—жесткий консонанс.

[6] Разделение интервалов по их фоническим свойствам на жесткие и мягкие консонансы, мягкие и резкие диссонансы предложено Ю. Н. Тюлиным (120, с. 45). Приведенные здесь таблицы не только отражают характеристику, данную Ю. Н. Тюлиным, но и дополняют ее указанием на другой ряд фонических свойств интервалов, образуемый пустотностью или наполненностью звучания. Два интервала, как видно из таблиц, трактуются иначе, чем у Ю. Н. Тюлина. Кварта фигурирует как двойственный по характеру интервал — не только как жесткий консонанс, но прежде всего как мягкий диссонанс; эта двойственность вытекает из интонационного опыта

Пустотные звучания		Наполненные звучания	
Консонансы	Диссонанс	Консонансы	Диссонансы
прима октава квинта	кварта	б. и м. терции б. и м. сексты	б. и м. секунды б. и м. септимы тритон

Составные интервалы, превышающие октаву, в целом сохраняют свойства соответствующих простых интервалов; иногда же — особенно при значительном регистровом удалении составляющих тонов — изменяют эти свойства в направлении известного смягчения и нейтрализации. На качестве звучания интервала сказывается также и динамика: forte усиливает резкость звучания, piano смягчает ее.

Каждый интервал — за исключением примы с ее нейтральными, «нулевыми» интервальными качествами — существует в двух формах: гармонической и мелодической (созвучие из двух различных тонов и последование двух тонов). Консонантность и особенно диссонантность в гармонической форме интервала выражены гораздо ярче, нежели в мелодической. Особое место при этом занимают интервалы большой и малой секунды. В гармонической форме они представляют мягкий и резкий диссонансы. Однако в мелодической форме они не только не наследуют соответствующих качеств, но и вообще не создают какого бы то ни было гармонического ощущения, в том числе диссонантности или консонантности. Сопряжение двух ближайших тонов в мелодической форме составляет специфическое интонационно-структурное звено мелодии.

В музыкальной ткани интервалы существенно меняют свой характер сравнительно с изолированным звучанием. Сохраняя исходные имманентные свойства, интервал в контексте варьирует их: усиливает или ослабляет, обостряет или смягчает.

Бесконечно разнообразны варианты в характере звучания интервала внутри многозвучной гармонической вертикали явной формы. Будучи составной частью созвучия, интервал вступает во взаимодействие с созвучием в целом и со всеми другими

музыки многих столетий, включая и XX век. Такая трактовка по существу совпадает с точкой зрения П. И. Чайковского: «Чистая кварта есть нечто среднее между консонансом и диссонансом; однако же она ближе подходит к последним» (142, с. 8). Тритон, обладающий, по словам Ю. Н. Тюлина, «особым, трудно поддающимся точному определению характером звучания» (120, с. 45), оценивается в настоящей работе как явление промежуточное между мягкими и резкими диссонансами (но более близкое к первым). И в отношении тритона примечательно высказывание П. И. Чайковского: «Тритон для современного уха не представляет резкого диссонанса потому, что он напоминает нам доминантаккорд» (142, с. 151).

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

составными его частями, он может быть подчеркнуто выделен из общего звучания, может определяющим образом влиять на него, может быть приглушен или даже почти полностью растворен в нем. Столь различное положение интервала внутри созвучия складывается под воздействием ряда причин: характера звучащих совместно с ним других интервалов и самого созвучия в целом, его гармонического или мелодического интонирования (подчеркнутой целостности или расчлененности), его конкретной фактурной формы (количества тонов и их расположения). Немалую роль играют при этом функции тонов, образующих данный интервал: являются ли оба тона аккордовыми или неаккордовыми (как первого, так и второго порядка) либо представляют разнофункциональное в указанном плане сочетание. Особыми чертами в составе созвучия наделяется диссонирующий интервал. Его включение и выключение может быть строго регламентированным (приготовление и разрешение диссонанса) или преднамеренно свободным, не связанным какими-либо определенными условиями. При соединении многозвучных вертикалей разрешение диссонирующих интервалов вообще нередко меняется, приобретает бóльшую свободу сравнительно с двухголосными нормами.

Проявляясь наиболее открыто и эффективно в рамках явной гармонической вертикали, консонантные и диссонантные отношения в завуалированных и смягченных очертаниях обнаруживаются в гармонической вертикали скрытой формы. Здесь они выступают как сопряжения и объединения разновременных звуковых точек (звуковых следов, «остаточных звучаний») развертывающейся одноголосной или многоголосной музыкальной ткани.

Применительно к явлениям консонанса и диссонанса следует различать две характерные ступени их целостного бытия — низшую и высшую.

На низшей, акустико-психофизиологической ступени консонанс и диссонанс предстают как по сути еще внемузыкальные феномены звукового мира, как физические данности, которые отличаются друг от друга простотой или сложностью отношений, выраженных в числах звуковых колебаний, а также как элементарные звуковые раздражители, своей мягкостью или резкостью вызывающие соответственно положительные или отрицательные психофизиологические реакции. Указанные свойства консонанса и диссонанса относятся преимущественно к названной ступени. Нельзя не заметить, что обобщенный опыт музыкального восприятия так или иначе «вторгается» в оценку изолированных звучаний и ставит их в ассоциативную связь с известными ситуациями музыкально-контекстного порядка.

На высшей, собственно музыкальной ступени консонанс и диссонанс, образуя в своем взаимодействии сильное и яркое диалектическое двуединство, приобретают значение особого конструктивно-логического и выразительно-красочного звена в

системе гармонии. Роль этого звена особенно велика, если оно связано с формами гармонических интонаций — созвучий и с основами ладовой организации.

Любое созвучие в конечном счете представляет собою консонанс или диссонанс и вне этих имманентных для него качеств вообще не существует. Консонантность и диссонантность активно участвуют в становлении и дифференциации видов созвучий, при восприятии и определении последних подчас склоняя чашу весов в пользу аккорда, неаккордового сочетания или созвучия промежуточного типа.

Контрастное единство консонанса и диссонанса составляет естественную материальную опору для контрастного же единства ладовой устойчивости и неустойчивости. Связь ладофункциональных свойств созвучий с их консонантностью и диссонантностью обусловливает особую конкретность форм и действенность ладовой устойчивости и неустойчивости и потому приобретает значение организующей основы для системы гармонии в целом. Судьбы обоих двуединств неразрывно связаны между собою на протяжении всей истории гармонии. Нельзя лишь, разумеется, отождествлять консонанс с устойчивостью, а диссонанс с неустойчивостью, то есть фонические качества с ладовыми функциями, — это два различных ряда факторов музыкальной организации, что поясняется, в частности, следующим.

Двуединства консонанс — диссонанс, аккорд — неаккордовое сочетание, ладовая устойчивость — неустойчивость часто объединяются между собою в прямом соответствии и совпадении, создающем концентрированную направленность их действия. Но не менее часто в их сочетаниях возникают разного рода противоречивые несовпадения и пересечения, обусловливающие особую многогранность и разветвленность общей организации. Так, аккорд или устойчивое созвучие может оказаться диссонирующим, а неаккордовое сочетание или неустойчивое созвучие — консонирующим. Отсюда ясно также, что звучание одного и того же консонанса или диссонанса существенно изменяется в зависимости от его конкретной ладовой функции: в качестве T он звучит совсем иначе, чем в качестве D или S.

Консонантность или диссонантность всегда является важной характеристической смысловой частью любой гармонической интонации. Выразительность и красочность созвучий, обусловленные их фоническими функциями, связаны с консонантностью и диссонантностью не менее, чем их ладовые функции.

§ 2. Консонанс и диссонанс в интонационно-структурной организации созвучия

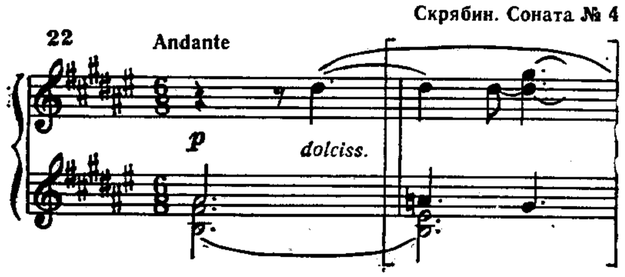
В первой части 4-й сонаты Скрябина консонирующие созвучия встречаются всего лишь пять раз[7]. Иначе говоря, музы-

[7] I_6 в такте 4 берется как своеобразный предъем на последней восьмой и может не учитываться; другие четыре консонанса — трезвучие B-dur и секстаккорды G-dur, A-dur и Ais-dur.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

кальная ткань этой части содержит по существу лишь диссонирующие созвучия.

Начальный диссонирующий аккорд — IV_7 Fis-dur:



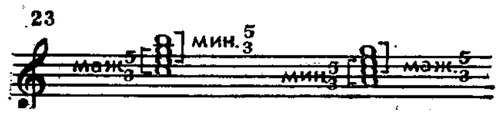
Будучи достаточно необычным в роли начального аккорда даже ко времени написания Сонаты (1903), созвучие такой структуры (большой септаккорд) и ладовой функции (S) вообще характерно для гармонии раннего и среднего периодов творчества Скрябина. Можно указать здесь кроме септаккорда IV ступени мажора септаккорды VI ступени минора и ♭VI ступени мажора, особенно же — излюбленный Скрябиным септаккорд ♭II ступени мажора и минора, своего рода лейтгармонию в кадансах многих сочинений композитора. Звучания большого септаккорда, складывающегося из мажорного и минорного трезвучий, при этом нередко чередуются со звучаниями малого септаккорда, состоящего из минорного и мажорного трезвучий.

В начале 4-й сонаты септаккорд появляется не сразу в полном звуковом составе: терция его возникает во второй половине такта. Тем не менее общие контуры аккорда отчетливы с самого начала — ясно, что это неполный (без терцового тона) большой септаккорд. Он состоит из трех интервалов: чистой квинты, большой терции и обрамляющей их большой септимы. Два консонирующих интервала, ярко представляющих две различные группы консонансов — жестких и мягких, пустотных и наполненных, — сочетаются в диссонантном соотношении, образующем нижними и верхними тонами большую септиму, которая и определяет общий характер звучания аккорда. Указанные консонансы, хотя и отчетливо слышны, но, повинуясь диссонантному соотношению, нейтрализуются и приобретают иной характер звучания, чем взятые порознь или в других соотношениях. Оба они находятся на втором плане общего звучания, словно растворены в нем, тогда как на первый план выступает господствующая острая диссонантность большой септимы, скрывшей в своих рамках и квинту, и терцию. Три интервала в аккорде образуют словно грани некой застылой и загадочной кристаллической звуковой структуры, на которых переливаются блики далекого «нездешнего» света [8].

[8] См. известную авторскую программу Сонаты.

Последующее включение терцового тона *dis* важно вдвойне. Он появляется и в качестве аккордового тона, окончательно проясняющего структуру и характер созвучия, и в качестве начального тона вступающей мелодии. Терцовый тон согревает и делает более певучим звучание начального аккорда. Но мажорность, которую он вносит в это звучание, усложнена и смягчена: образуя мажорный аккорд с квинтой *h — fis*, терцовый тон в то же время создает минорный аккорд с терцией *fis — ais*.

Общий ладофункциональный смысл многозвучной вертикали определяется тем, что лежит в ее основании, но общая фоническая окраска и характер такой вертикали зависят более от верхнего ее слоя. Например, два септаккорда, объединяющих различно размещенные мажорное и минорное трезвучия, поразному и в несколько неожиданном противоречии с принятыми для них названиями обнаруживают сочетание мажорности и минорности, света и тени: большой мажорный септаккорд — с мажорным трезвучием в основании — звучит минорнее, темнее и острее, чем малый минорный, имеющий в основании минорное трезвучие (острота или мягкость связаны здесь с качеством обрамляющей септимы):



Как известно, переход к позднему периоду творчества Скрябина отмечен в гармонии постепенным вытеснением минора мажором. Однако этот процесс не был простым и прямолинейным, ему постоянно сопутствовали разного рода тормозящие и отклоняющие противовесы. В частности, уменьшение роли минора как самостоятельной чистой ладовой краски в известной мере компенсировалось включением минорных аккордов в состав многозвучных гармонических вертикалей смешанного колорита (подобных начальному аккорду 4-й сонаты) или добавлением к минорным аккордам вуалирующих звуковых наслоений. «Прощаясь с минором», Скрябин в Прелюдии a-moll, ор. 51 № 2 воздвиг редкостный по своей художественной красоте памятник звучности большого септаккорда в виде минорного тонического трезвучия с внедряющимся побочным тоном (субтерцией-секстой), что внесло в характерную скрябинскую речь сумрачно-щемящую колокольную ноту, более свойственную музыке Мусоргского и особенно Рахманинова.

Возвращаясь к начальному аккорду 4-й сонаты, нельзя не сказать о тех существенных изменениях, которые производит появление двойственного в своем значении *dis* (гармонического и одновременно мелодического тона). Вступивший терцовый тон устанавливает ряд новых консонантных отношений внутри септаккорда — и в виде интервалов, и в виде составляющих его аккордов. Так, возникают большая децима *h — dis*, большая

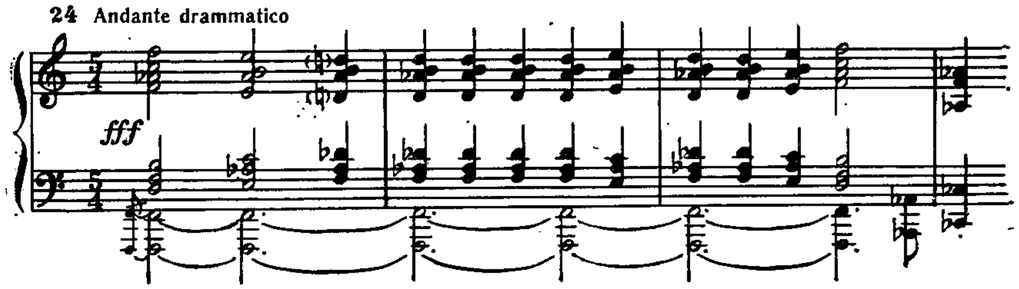
Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

секста *fis — dis*, консонирующая (по своему положению в двух верхних голосах аккорда) чистая кварта *ais — dis*, а также упоминавшиеся уже консонирующие аккорды — мажорное трезвучие *h — fis — dis* и минорный секстаккорд *fis — ais — dis*. Аккорд с большой септимой остается в целом диссонирующим, но и сама септима, и первоначальная открытая диссонантность неполного септаккорда значительно смягчены, плотно окутаны консонантными координациями.

Основная ладовая функция аккорда из 4-й сонаты — S (IV_7). Наиболее диссонирующая его часть содержит субдоминантовую квинту и тоническую терцию, что составляет мнимое полифункциональное сочетание $\frac{T}{S}$. Остро диссонирующий интервал септимы образуется здесь IV и III ступенями тональности, имеющими различную ладофункциональную принадлежность. Установлению определяющей для аккорда основной функции S в немалой мере способствует то, что входящие в состав IV_7 оба трезвучия — IV и VI ступеней — также имеют функцию S. Переменная ладовая функция аккорда — слабо выраженная тоникальность, более всего связанная с его начальным положением и продолжительностью звучания, — соответственно «транспонирует» и корректирует те соотношения консонантности и диссонантности с ладофункциональными значениями, которые только что были охарактеризованы.

Иное соотношение консонирующих и диссонирующих компонентов и обусловленное им иное качество общего звучания раскрывается в начальном аккорде Эпиграфа к «Войне и миру» Прокофьева:

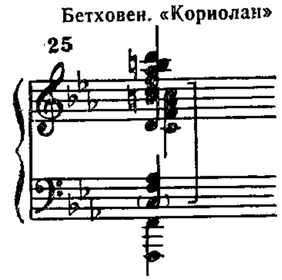
Прокофьев. «Война и мир», Эпиграф



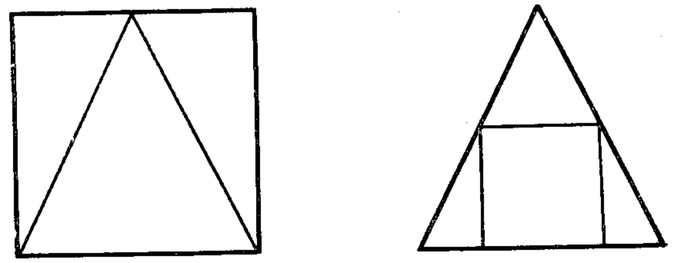
Это — тонический аккорд f-moll, содержащий наряду с минорным трезвучием *f — as — c* прилегающие к его квинте внедряющиеся побочные тоны *h* и *d*. Последние, координируясь с примой и терцией трезвучия, образуют уменьшенный септаккорд *h — d — f — as* (что особенно подчеркнуто в партии хора), который вписывается в рамки минорного трезвучия. Несмотря на консонантное обрамление, многозвучный аккорд tutti резко диссонирует. Причина этого заключена не только в диссонантном полифункциональном сочетании аккордов T и альтерированной S, но и в обилии диссонантных координаций между тонами. Среди них есть как диатонические (*as — d*; *c — d*), так и хроматические (*f — h*, *as — h*, *h — c*) соотношения, что, в свою очередь, значительно обостряет звучание аккорда — экспрессивного интонационного штриха в картине давящего вторжения «сил двунадесяти языков Европы».

Интересно соотнесение этого аккорда с аккордом из увертюры «Кориолан» Бетховена (такт 7):

Бетховен. «Кориолан»



При всех различиях (прежде всего в ладовых функциях: у Бетховена — аккорд S, у Прокофьева — истинная, но модифицированная T) можно отметить ряд сближающих их свойств. Оба аккорда являются яркими интонационными деталями музыки напряженно-трагедийного звучания, оба выстроены из одного и того же звукового материала (*f*, *as*, *h*, *c*, *d*), оба резко диссонируют, совмещая в своем составе два отчетливо слышимых аккорда с общим основанием *f* — минорное трезвучие и уменьшенный септаккорд во втором его обращении (терцквартаккорд). Резкая диссонантность сравниваемых аккордов обусловлена соотношением одних и тех же составных частей, при которой консонантная часть «поглощается» диссонантной. Но размещение этих частей различно: у Бетховена минорное трезвучие вписано в уменьшенный септаккорд, у Прокофьева, наоборот, септаккорд вписан в трезвучие, что можно пояснить следующей схемой:



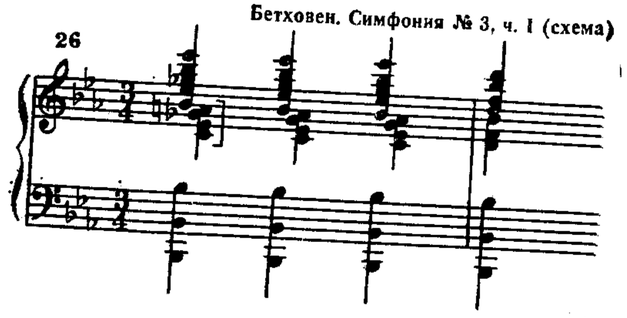
Аккордовые тоны второго порядка (побочные внедряющиеся тоны) у Бетховена принадлежат звуковому составу минорного трезвучия, у Прокофьева — уменьшенного септаккорда.

Разумеется, аккорд из «Кориолана» является сравнительно редким случаем в гармонии Бетховена. Не следует забывать,

Файл скачан с неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

[illegible] к числу наиболее смелых и острых [illegible] музыку сочинений Бетховена и далеко не все [illegible] и «резкости» в звучании бетховенской увертюры [illegible] могут быть объяснены лишь техническими свойствами натуральных медных инструментов и связанными с ними особенностями инструментовки в начале XIX века. О том, что этот аккорд не следует считать лишь «вынужденным» явлением, свидетельствует другой известный пример из музыки Бетховена — резко диссонирующий и трижды акцентируемый аккорд в конце экспозиции первой части 3-й симфонии (такт 147), написанной за несколько лет до «Кориолана». Это полифункциональное сочетание — минорный вспомогательный квартсекстаккорд S с заключенным внутри него уменьшенным вводным септаккордом:

Бетховен. Симфония № 3, ч. I (схема)



Здесь то же соотношение тонов минорного трезвучия и уменьшенного септаккорда, что и в двух предшествующих примерах. Расположением этих составных частей аккорд из 3-й симфонии сходен с аккордом из «Войны и мира», ладовой же функцией — с аккордом из «Кориолана».

§ 3. Простые и сложные соотношения консонанса и диссонанса. Скрытые консонансы и диссонансы

Рассмотренные выше примеры позволяют сделать ряд существенных выводов.

В бесконечном мире созвучий лишь шесть интервалов (чистые октава и квинта, большие и малые терции и сексты), два аккорда (мажорное и минорное трезвучия) и несколько извлекаемых из них производных сочетаний являются безоговорочными, абсолютными консонансами. Все остальные созвучия либо содержат только диссонантные координации тонов (своего рода абсолютные диссонансы), либо — в подавляющем большинстве случаев — по-разному объединяют диссонантные координации с консонантными, в конечном счете оказываясь тоже диссонансами. Как отмечалось в анализе аккорда из 4-й сонаты Скрябина, диссонирующим в целом может быть и сочетание абсолютных консонансов — интервалов или аккордов.

Такая классификация, проводящая строгую разграничительную черту между консонансами и диссонансами, отражает их наиболее элементарные, простые соотношения. Эти соотношения образуют общую основу всех процессов взаимодействия консонансов с диссонансами.

Однако качественная разнородность собственно диссонирующих созвучий столь велика, а степень их диссонантности варьируется в таких широких пределах, что это не позволяет отнести множество совершенно различных по смыслу гармонических интонаций к одной никак не дифференцируемой области созвучий-диссонансов. Достаточно сопоставить с этой точки зрения начальные аккорды 4-й сонаты Скрябина и Эпиграфа из «Войны и мира» Прокофьева или мажорное трезвучие с секстой и какое-нибудь созвучие кластерного типа. Отсюда видно, что одни диссонирующие созвучия в сущности мало чем отличаются даже от абсолютных консонансов, другие же твердо сохраняют положение диссонансов, несмотря на консонантные координации, заключенные в их структуре.

Многообразие диссонирующих созвучий порождает еще одну чрезвычайно важную форму соотношений консонанса и диссонанса — сложные соотношения, фиксирующие приближение диссонирующего созвучия к консонансу или, наоборот, консонирующего созвучия к диссонансу.

Если простые соотношения консонанса и диссонанса выражают стремление к их поляризации, то сложные — стремление к их синтезу. Обе формы соотношений действуют в гармонии различных исторических эпох. В течение же последних двух столетий заметно возрастает роль сложных соотношений, которые воплощаются в явлениях скрытых консонансов и диссонансов, особенно существенных для музыки XX века.

Скрытый консонанс представляет собою консонантные координации тонов при господствующей общей диссонантности созвучия. Активность скрытого консонанса и результаты его действия могут быть весьма различными. Поглощаемый преобладающей диссонантностью, он иногда до некоторой степени смягчает ее (обрамляющее минорное трезвучие в аккорде из «Войны и мира»), а в иных случаях даже вносит дополнительные диссонантные координации (то же минорное трезвучие, «спрятанное» внутри VII_3^4 из «Кориолана»). В сильнейшей мере подчиняя себе диссонанс в горизонтальных отношениях, консонанс сравнительно легко подчиняется ему в отношениях вертикальных. Общий характер скрытого консонанса в музыке XX века обусловлен также тем, что в основном ему принадлежит структурно-логическая, дисциплинирующая функция (как в аккорде из «Войны и мира»), которая укрепляет созвучие в целом, но часто оставляет в тени самого ее носителя.

В создании эффекта скрытого консонанса весьма значительна роль терцового сцепления тонов, гармоническая сила которого нередко пробивается сквозь толщу диссонантного мно-

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

[illegible] может [illegible] этот эффект и резко диссонирующих созвучий с подчеркнутым избеганием терцовых соотношений. Многие условные формы тонического созвучия, о которых говорится в дальнейшем, содержат в своем составе скрытые консонансы, находящиеся в диссонантной координации (большие терции в рамках увеличенного трезвучия, малые — в рамках уменьшенного септаккорда). Такая координация скрытых консонансов играет важную роль в политональных структурах, отражая их основной конструктивный закон (простота соотносимых частей при сложности соотношения).

Организующие импульсы, исходящие из скрытых консонансов и придающие диссонирующему созвучию цельность и прочность, во многом типичны для гармонии Стравинского (русского периода творчества), Прокофьева, Мясковского (в музыке до 30-х годов).

Скрытый диссонанс возникает как следствие диссонантных координаций тонов при господствующей общей консонантности созвучия. Будучи прежде всего яркой интонационной деталью выразительного и красочного значения, он всегда заметен сам по себе либо в своем активном влиянии на характер созвучия в целом. Под его воздействием консонирующее созвучие утрачивает свою специфическую инертность и «общеизвестность», становится внутренне более динамичным и многоплановым, приобретает подчеркнуто индивидуализированный облик. Именно включение разнообразнейших скрытых диссонансов во многом отличает консонирующие созвучия в гармонии XIX и XX веков от «прозаических» абсолютных консонансов. Явление скрытого диссонанса как одна из определяющих фонических характеристик в высшей степени свойственно гармонии Скрябина раннего и среднего периодов, Рахманинова, Прокофьева, Свиридова, Дебюсси, Равеля, Хачатуряна и многих других композиторов.

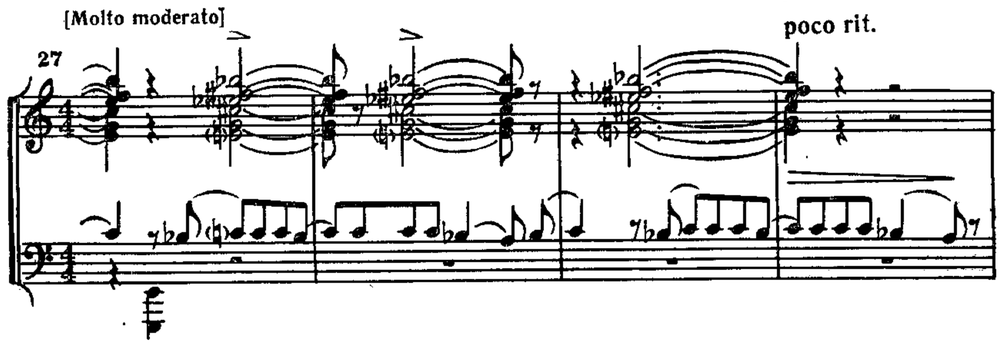
§ 4. Уровни консонантности и диссонантности. Реальная и подразумеваемая соотнесенность диссонанса с консонансом

В музыке XX века возникает значительное разнообразие уровней консонантности и диссонантности, определяющих фоническую характерность самых различных по масштабу явлений — музыкальных стилей в целом, произведений, относящихся к разным временным периодам внутри одного и того же стиля, или нескольких произведений, созданных в один и тот же период, и т. д. Стиль Бартока, например, обладает более высоким уровнем диссонантности, нежели стиль Мясковского, а многие сочинения Прокофьева 20-х годов отличаются тем же от сочинений, написанных им в 30—40-е годы. Его же 7-я соната (1939—1942) более диссонантна, чем близкие ей по времени создания 6-я (1939—1940) и 8-я (1939—1944) сонаты. Наконец, какая-либо часть циклического произведения

может оказаться более консонантной или диссонантной, чем другие части этого же произведения (все это можно обнаружить в соотношении частей и отдельных мелких построений внутри той же 7-й сонаты Прокофьева).

Избранный на каком-либо участке целого уровень консонантности или диссонантности становится для композитора своего рода фоническим ориентиром. Сообразуясь с ним, композитор либо придерживается этого уровня и на других участках, либо плавно «модулирует» на иные уровни, либо наконец покидает данный уровень «скачком» ради специального контраста, не допуская необоснованных переключений. В следующем примере остродиссонантное созвучие, прилегающее к тонике d-moll (*fis* второй октавы служит здесь энгармонической заменой *ges*), вообще не разрешается ни в обычное минорное трезвучие, ни в какой-либо другой консонирующий аккорд. Представив такое разрешение, легко можно убедиться в его несоответствии уровню диссонантности, характерному для данного отрывка:

Онеггер. Симфония № 2, ч. I



Приведенный пример заставляет вновь обратиться к вопросу о простых и сложных соотношениях консонанса и диссонанса, но уже не в вертикальном, а в горизонтальном их аспекте. Эти соотношения выявляются в реальной и подразумеваемой соотнесенности диссонанса с консонансом.

Музыкально-формообразующая энергия диссонанса, как и его интонационно-гармоническая характерность, оцениваются с особой полнотой в соотнесенности с последующим консонансом. Простая, реальная соотнесенность выражается разрешением (непосредственным или на расстоянии) диссонанса в консонанс. Стремление диссонанса к консонансу при этом реализуется до конца. При усложненной соотнесенности ощущается направленность диссонанса к определенному консонансу, реально не появляющемуся и лишь подразумеваемому. Эта подразумеваемая соотнесенность представляет собою стремление, не реализующееся до конца, в пределах которого находит выражение конструктивно-целесообразная эмансипированность диссонанса.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

Подразумеваемая соотнесенность диссонанса в целом есть результат длительной эволюции и усложнения реальной соотнесенности, отразивший опыт восприятия музыки XIX и особенно XX века. Сам эффект подразумеваемой соотнесенности базируется на высокоразвитом музыкальном мышлении и восприятии, но отнюдь не только на музыкально-теоретической осведомленности слушателя. Этот эффект возникает в конкретных условиях, непосредственно влияющих на музыкальное сознание и направляющих его. Восприятие диссонанса, приведенного в примере 27, как прилегающего созвучия к тонике d-moll, обусловлено не только намеченными в нем тяготениями, но и тем, что трезвучие d-moll прозвучало в качестве начального аккорда вступления, а само прилегающее созвучие появляется на фоне остинатной фигуры, часто затрагивающей доминантовый тон (*a*). Отсутствие же названных условий превратило бы диссонанс из соотнесенного в диссонанс, не имеющий никакой определенной направленности.

Таким образом, подразумеваемая соотнесенность диссонанса всегда зависит от «наводящих» условий контекста.

§ 5. Консонанс и диссонанс как целостное двуединство

Вопрос о консонансе и диссонансе в теории музыки принадлежит к числу самых давних — ни один из старинных трактатов, начиная со средних веков, не обходился без обстоятельной классификации, подразделявшей созвучия-интервалы на консонансы («симфонии») и диссонансы («диафонии»). Такая классификация, часто (особенно на первых порах) расходившаяся с музыкальной практикой своего времени, составляла подчас основное содержание того или иного трактата. Именно в средневековой теории музыки берет начало широко и надолго распространившееся определение консонанса и диссонанса как «благозвучия» и «неблагозвучия». Сам характер этих определений, обусловленный границами не собственно музыкальных, а лишь простейших психофизиологических закономерностей, всегда таил в себе ложные понятия о консонансе и диссонансе как о чем-то «красивом» или «некрасивом», заслуживающем одобрения или порицания. Названные определения неправомерно выдвигали консонанс и диссонанс на роль неких критериев художественного достоинства музыки, что в течение длительного времени неизбежно приводило к противоречию между теорией и музыкально-художественной практикой.

Однако если вопрос о сравнительной ценности консонанса и диссонанса до XX века составлял прерогативу теории музыки и абстрактно решался ею в пользу консонанса, то в теории и практике современного авангардизма он решается целиком в пользу диссонанса. Различие же между консонансом и диссонансом предстает при этом как различие между устаревшим и

фактически бесполезным, с одной стороны, новым и необходимым — с другой. Столь радикальная переоценка двух качеств звучания объясняется, как правило, следствием якобы назревшего и совершившегося в XX столетии коренного переворота в музыкальном сознании.

Одним из первых положение о новой роли диссонанса выдвинул А. Шёнберг (170, с. 14—19). Сообразно его мысли, само разделение звучаний на консонансы и диссонансы необоснованно («unberechtigt»): созвучия, называемые диссонансами, на самом деле являются лишь «отдаленно расположенными» («fernerliegenden») консонансами, которые с течением времени становятся для музыкального сознания все более близкими и привычными. Отсюда следует, что последовательное «приближение» и освоение «отдаленно расположенных консонансов» (то есть наращивание диссонантности звучания) представляет собою естественный путь развития музыки. С таких позиций обычно и осуществляется теоретическая разработка вопроса об эмансипации диссонанса в современной гармонии, что неизбежно ведет к апологии самодовлеющей диссонантности[9].

Разумеется, говоря о «превращении» диссонансов в консонансы, Шёнберг не имел в виду некоего «слухового дальтонизма», при котором, например, в восприятии перестали бы различаться малая нона и чистая октава. Но, вопреки его идее, для музыкального восприятия даже самого последнего времени названные интервалы будут не просто двумя различными консонансами («отдаленным» и «близким»), а самыми настоящими диссонансом и консонансом с соответствующими акустико-психофизиологическими свойствами. Ничего не изменят в оценке этих интервалов и непосредственные сопряжения их в контексте. Малая нона может выступать, например, как задержание к чистой октаве (эффект разрешения диссонанса в консонанс) или октава может оказаться задержанием к ноне — как в примерах 28а и б (эффект «разрешения» консонанса в диссонанс, обусловленный опорностью малого V_9 и демонстрирующий способность тона и его октавного варианта быть одновременно конструктивными элементами разных значений). Сила контраста консонанса и диссонанса столь велика, что качественное уравнивание их практически недостижимо — как бы ни объяснять и ни называть их в чисто теоретическом плане.

Действительное превращение диссонансов в консонансы могло бы произойти только в том случае, если бы общественное музыкальное сознание вдруг утратило всякое представление

[9] Возражения против точки зрения Шёнберга и родственных ей теоретических положений встречаются довольно редко (см., например, 120, с. 37—38, а также: 22, с. 163—164). Один из разделов оставшейся незавершенной работы Ю. Н. Тюлина «Ошибки в теории музыки» специально посвящен критическому рассмотрению эстетических и музыкально-теоретических взглядов Шёнберга.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

о консонансе в целом, отказавшись от одного из логически опорных двуединств музыкального мышления и музыкальной организации (консонанс — диссонанс), полностью отрешилось бы от обобщенного опыта многовековой музыкальной практики или перестало бы соотносить с этим опытом все вновь возникающие явления. Осуществление этого, очевидно, нельзя признать возможным. Однако специальное, преднамеренное исключение консонанса из системы звуковой организации (якобы и подтверждающее справедливость мысли Шёнберга) вполне возможно, о чем свидетельствует практика современного авангардизма.

Оценивая истинную роль консонанса и диссонанса, следует прежде всего отметить искусственность предпочтения одного другому. Лишь во взаимных связях консонанс и диссонанс раскрывают свои ценнейшие структурно-логические и выразительно-красочные качества. Каждый из них при этом возбуждает и усиливает специфические свойства и стремления другого, а результат их совместного действия вливается в музыкальное целое в виде бесконечно многообразных контрастов сгущения и разряжения напряженности, остроты и мягкости, покоя и движения. Кристаллизующая сила и прочность консонанса возрастают под воздействием диссонанса, процессуальная энергия и устремленность диссонанса активизируются под воздействием консонанса. В этих условиях консонанс с характерной для него «неподвижностью», немногочисленностью и стабильностью форм обнаруживает специфическую красоту звучания, запечатленную в музыкальных образах подчеркнутого спокойствия и строгости, возвышенности и чистоты. Подвижные, многочисленные и бесконечно изменчивые формы диссонанса всегда были областью, привлекавшей к себе внимание композиторов. В этих формах они находили неисчерпаемый источник красоты диссонанса, особенно выразительной, импульсивной и свежей на фоне консонанса. Характерно в этом смысле замечание П. И. Чайковского: «Я очень люблю мотивированные и кстати употребленные диссонирующие комбинации» (143, с. 487).

Утрата взаимной связи неизбежно ведет консонанс и диссонанс к потере отмеченных качеств. В условиях изолированности возникает эффект статичного, вялого и пресного консонанса, абсолютизация же сухой и жесткой диссонантности ведет к однообразно-стертому и столь же невыразительному звучанию диссонанса. Такой переродившийся диссонанс, не имеющий ни реальной, ни подразумеваемой соотнесенности с консонансом, заполняя звуковое пространство, замыкается в себе и никуда не стремится. Он нейтрализует ладовую устойчивость и неустойчивость, стирает различие между аккордом и неаккордовым сочетанием, то есть играет деструктивную роль и в горизонтальном, и в вертикальном направлениях. И консонанс, и диссонанс, будучи выведенными за грани их соотнесенности, перестают быть факторами музыкальной организации, являясь по существу лишь акустико-психофизиологическими феноменами.

Двуединство консонанса и диссонанса составляет основу их активного участия во многих характерных процессах музыкального становления. Так, в сфере взаимодействующих консонанса и диссонанса находит отчетливое выражение процесс поляризации и синтеза (простые и сложные соотношения, рождающие скрытые формы консонанса и диссонанса). Эта сфера всегда пронизана разнообразными стремлениями, не реализующимися до конца (кроме подразумеваемой соотнесенности диссонанса здесь можно указать на обособленность длительно звучащих консонирующих или диссонирующих созвучий). Наконец, именно двуединство консонанса и диссонанса оказывается необходимым условием качественного обновления и усложнения их форм, что связано с развитием музыкального сознания и с изменениями в его отношениях к консонансу и диссонансу на разных исторических этапах.

При рассмотрении сложных соотношений консонанса и диссонанса (скрытых консонансов и диссонансов, подразумеваемой соотнесенности диссонанса с консонансом, многообразия уровней диссонантности) отмечалась типичность их для музыки двух последних столетий, особенно — текущего. Однако усложнение форм и связей консонанса и диссонанса, как и усложнившееся отношение к ним, отнюдь не означает движения к абсолютизму диссонантности. Эти изменения отразили процесс развития форм консонанса, но не его ликвидацию, возросшую чуткость и дифференцированность в оценке выразительных и красочных достоинств диссонанса, но не замену целостного двуединства его диссонантной составной частью. Предъявляя во многом новые требования к консонансу и диссонансу, музыкальное сознание сохраняет при этом — как неизменную исходную основу — четкое ощущение их органического двуединства.

Глава V

НЕАККОРДОВЫЕ ТОНЫ

§ 1. Общие понятия об аккордовых и неаккордовых тонах

Значением аккордового или неаккордового определяется отношение тона или созвучия к аккорду — конструктивной опоре всей ладогармонической системы. Высокоорганизованная музыкальная ткань в целом представляет результат взаимодействия характерных аккордовых и неаккордовых частиц в виде тонов и созвучий, по-разному разграничиваемых и объединяемых. Отсутствие таких взаимодействующих частиц оказывается одним из признаков гармонически недифференци-

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

рованной звуковой ткани, не содержащей внутренних контрастов.

Субординационное соотношение аккордовых и неаккордовых явлений по существу воспроизводит соотношение ладотональной устойчивости и неустойчивости, различным образом совпадая или пересекаясь с ним.

Аккордовый тон, будучи принадлежностью созвучия-аккорда, наделенный качественно особой функцией, входит в аккордовую вертикаль — явную или скрытую. В том и другом случае он направлен прежде всего к слиянию компонентов созвучия в структурно четкую, единую и в то же время тонко дифференцированную вертикаль.

Появление неаккордового тона всегда создает противоречие со звуковым составом аккорда и тем самым нарушает единство аккордовой вертикали, вызывает необходимость дальнейшего движения, разрешающего возникшее противоречие. В одних случаях неаккордовый тон находится в подчеркнуто диссонантном отношении к одновременно звучащим аккордовым тонам, проявляя себя особенно открыто, остро и ярко. В других — он поначалу совершенно не выделяется из аккордового комплекса, мягко диссонируя или даже вполне консонируя с последним, и только наступающее разрешение окончательно разъясняет его истинное значение именно как неаккордового тона. В конечном же счете неаккордовый тон по отношению к аккорду оказывается не только усложняющим, но и «взрывчатым» элементом, который одновременно оспаривает, отрицает и тут же утверждает и подчеркивает господствующее, опорное значение аккорда.

Аккордовые и неаккордовые тоны отчетливо разграничиваются по их явным тяготениям и по принадлежности к основным координатам музыкальной ткани — вертикали и горизонтали. Аккордовые тоны являются носителями и проводниками собственно гармонического, вертикального начала, неаккордовые тоны — начала мелодического, горизонтального. Поэтому можно сказать, что мелодическое начало в его активном воздействии на гармонию — это есть основная предпосылка, а также характерная сфера возникновения и действия неаккордовых тонов во всех разновидностях. Неаккордовые тоны образуют, следовательно, особую область ярко обнаруживающегося взаимодействия двух основных факторов музыкального языка — мелодии и гармонии.

Сама мелодическая линия складывается в последовательном взаимодействии аккордовых и неаккордовых тонов, чередующихся и объединяющихся в различных количественных и качественных сочетаниях. Неаккордовые тоны при этом способствуют созданию особой рельефности мелодии, ее «эмансипации» от гармонии, выявлению собственно мелодического начала (самим секундовым сопряжением неаккордового тона с его разрешением). Вместе с тем встречаются мелодии, целиком

основанные на движении по аккордовым тонам (одна из наиболее открытых форм мелодий гармонического происхождения); мелодии же, состоящие только из неаккордовых тонов, попросту нереальны. Поэтому мелодии наиболее распространенного, универсального типа включают и аккордовые, и неаккордовые тоны. Один или подряд несколько аккордовых тонов, фигурирующих в мелодии вместе с неаккордовыми на фоне одного и того же аккорда, называются гармоническими нотами[10].

Техника разработки гармонической ткани с применением различных видов неаккордовых тонов и раздел курса гармонии, заключающий в себе учение об этих тонах, нередко имеют одно и то же название — мелодическая фигурация[11] (см., например: 93, с. 333). Такое понимание мелодической фигурации практически отражает лишь один определенный аспект в соотношении мелодических и гармонических явлений: совокупность шести различных позиций (124, I, с. 72), в которых находятся тоны мелодического голоса относительно сопровождающей его гармонии. Каждая из этих позиций определяется конкретным значением тона: 1) аккордовый тон (гармоническая нота), 2) задержание, 3) вспомогательная нота, 4) проходящая нота, 5) предъем, 6) камбиата.

Если несколько неаккордовых тонов объединяются в одновременном звучании и образуют неаккордовый комплекс, то последний может занять два характерных положения в гармоническом контексте.

Первое — неаккордовый комплекс является лишь частью общей вертикали. Тоны, составляющие его, могут быть однородными (задержания, проходящие, вспомогательные) или неоднородными (задержания комбинируются с проходящими, вспомогательными и т. п.). Комплекс однородных неаккордовых тонов нередко образует своего рода «аккорд внутри аккорда» — надстроечный мнимый аккорд над главным, определяющим вертикаль в целом.

Второе — неаккордовый комплекс исчерпывает собою всю вертикаль. Он также состоит из однородных или разнородных неаккордовых тонов (при характерном исключении задержаний, возможных только в составе аккорда), а облик его соответствует либо собственно неаккордовому сочетанию, структура которого определяется его связями с окружающими аккордами, либо мнимому аккорду.

Терцовая структура аккорда создает для неаккордовых об-

---

[10] Н. А. Римский-Корсаков назвал их «дополнительными гармоническими тонами» (93, с. 178). Определение «гармонические ноты» принадлежит Ю. Н. Тюлину (118, с. 21). Впоследствии им был предложен иной термин для гармонических нот — «пе́демы» (124, II, с. 238).

[11] В предлагаемом курсе под мелодической фигурацией подразумевается особый тип линейно-фактурных образований (одноголосных или многоголосных), составляющих характерную разновидность мелодий-фигураций вообще (см. об этом: гл. XXII, § 3, а также: 30, гл. III).

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

разований не только наиболее выгодный фон, но и ту необходимую среду, в которой они вообще могли возникать и развиваться. Созвучия любой иной структуры не могут достаточно четко разграничить в своем составе аккордовые и неаккордовые тоны, как не могут с необходимой степенью контраста выдвинуть и противопоставить друг другу аккорды и неаккордовые сочетания. Поэтому в условиях нетерцовой гармонической вертикали различие между аккордовыми и неаккордовыми тонами практически утрачивается.

Многообразная роль неаккордовых тонов в основном сводится к следующему.

1. Неаккордовые тоны оказывают двоякое воздействие на характер гармонической вертикали-аккорда, в составе которого они появляются. С одной стороны, образуя диссонирующее сочетание со звуковым составом аккорда, они становятся источником особого дополнительного напряжения гармонической вертикали, ее обостренности и динамики. С другой стороны, составляя мягкое, нередко абсолютно консонантное звучание с основой аккорда, неаккордовые тоны создают эффект мнимого аккорда, лишь в момент разрешения обнаруживающего свой подлинный смысл. В обоих случаях неаккордовые тоны придают гармонической вертикали специфическую экспрессию и колорит.

2. Неаккордовые тоны, оседая в составе аккорда в виде побочных тонов и альтераций, выступают как средство развития и обновления структуры аккорда, что приводит к появлению наряду с первоначальными, коренными формами многочисленных производных, модифицированных форм.

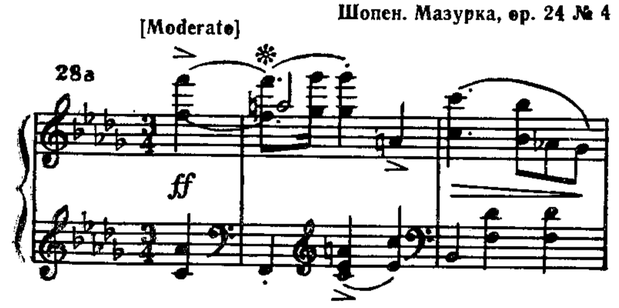
3. Неаккордовые тоны играют особо важную роль в создании мелодических рельефов внутри музыкальной ткани. В составе всякой более или менее развитой мелодической линии необходимы и аккордовые, и неаккордовые тоны. Но в точках, образуемых неаккордовыми тонами, мелодическое движение становится особенно ярким (как бы «вспыхивает»), усиливая самостоятельность и рельефность мелодического голоса.

4. Интенсивность мелодических сопряжений неаккордовых тонов с аккордовыми способствует общему возрастанию энергии мелодического начала. Именно здесь в большой мере заложены предпосылки мелодической кантилены. Однако и узорчатая вязь декоративных, тонко разработанных мелодических фигураций, орнаментирующих и расцвечивающих музыкальную ткань, немыслима без отчетливого и активного взаимодействия неаккордовых тонов с аккордовыми.

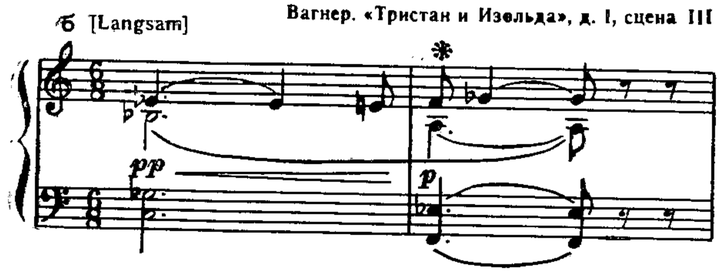
5. Соотношение неаккордового тона с близлежащим аккордовым есть по существу ладофункциональное соотношение неустоя с устоем. Поэтому связь неаккордовых тонов с аккордовыми всегда представляет основу для разнообразных дополняющих ладофункциональных явлений в музыкальной ткани. Зависимости между неаккордовыми и аккордовыми тонами весьма часто сопутствует, например, явление мелодических переменных ладовых функций, тонко дифференцирующее и обогащающее музыкальную ткань.

6. Характерное и систематическое применение какой-либо разновидности неаккордовых тонов, выражающееся в определенных мелодических оборотах, может выступать в качестве важного интонационного признака музыки отдельных исторических эпох, индивидуального стиля или даже отдельного крупного произведения. Например, для эпохи строгого письма было характерно применение лишь приготовленных нисходящих задержаний, причем длительность самого задержания чаще всего не намного превосходила длительность разрешения, а сам момент задержания всегда был более диссонантным, чем момент разрешения. В музыке более поздних эпох (в частности, XIX века) применялись задержания нисходящие и восходящие, приготовленные и неприготовленные, равные по своей длительности разрешению и во много раз превосходящие его, как и задержания, звучащие более консонантно, чем их разрешения, — подобно следующим образцам, где задержания октавы к ноне свидетельствуют об исторически наступившей зрелости и самостоятельности доминантнонаккорда:

Шопен. Мазурка, ор. 24 № 4



Вагнер. «Тристан и Изольда», д. I, сцена III



Если эстетика гармонической вертикали у Шопена, Римского-Корсакова, Лядова, Скрябина — эстетика особо тонкой выверенности, стройности и изящества звучания — диктовала, например, тщательное избегание так называемого «мешающего тона», то многие экспрессивные и колористические свойства вертикали в музыке Бетховена, Вагнера, Чайковского связаны с намеренным, часто подчеркнутым столкновением и противоречием задержания и «мешающего тона» («Кориолан» Бетховена, Вступление к «Тристану» Вагнера). Для мелодического

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

строя «Сервилии» Римского-Корсакова, например, особенно характерны обороты, изобилующие неприготовленными задержаниями скачково-вспомогательного типа; «Сервилия» с этой точки зрения — своеобразная «энциклопедия» задержаний подобного рода.

§ 2. Классификация неаккордовых тонов

Классификация, отражающая положение неаккордовых тонов в музыкальной ткани, естественно исходит из различного их отношения к звучащему совместно с ними аккорду.

Весомость неаккордового тона и связанная с нею активность его влияния на качество аккордовой вертикали в целом находятся в прямой зависимости от метроритмического положения данного неаккордового тона. Чем оно сильнее, тем активнее воздействует неаккордовый тон на аккордовую вертикаль — и наоборот. Диссонантное или консонантное отношение неаккордового тона к аккорду, как и часто возникающее при этом нарушение терцовой структуры последнего [12], особенно отчетливы на сильной доле такта. При последующем разрешении диссонирующий на сильной доле тон воспринимается как собственно неаккордовый, при отсутствии разрешения — как побочный тон, включаемый в состав аккорда на правах аккордового тона второго порядка. Консонирование неаккордового тона на сильной доле такта, слияние его с аккордом часто ведет к образованию различных мнимых аккордов.

Исходя из сказанного, целесообразно объединить все виды неаккордовых тонов в две основные группы, различные по своей метроритмической природе. Первую составляют неаккордовые тоны на сильной, тяжелой доле такта, вторую — на слабой, легкой доле. К первой группе относятся лишь задержания, ко второй — все остальные виды неаккордовых тонов: проходящие, вспомогательные, предъемы, камбиаты. При этом следует иметь в виду, что относительно сильная доля такта (естественно являющаяся также и относительно слабой) оказывается для неаккордовых тонов своего рода нейтральной зоной, которую могут занимать почти все виды обеих групп (в меньшей мере это относится к двум видам второй группы — вспомогательным и особенно предъемам).

За исключением камбиат все виды неаккордовых тонов имеют две формы: строгую и свободную, возникшую позже на основе строгой. В области задержаний строгую форму представляют задержания приготовленные, свободную — неприготовленные. Строгая форма вспомогательных, предъемов и проходящих возникает в плавном, поступенном движении, свободная — с теми или иными отступлениями от такого движения. Эти отступления создаются особыми условиями контекста, приближающими отдельный тон или целое созвучие к какому-либо виду неаккордовых тонов или неаккордовых сочетаний.

Все виды неаккордовых тонов в строгих и свободных формах — кроме предъема и камбиаты — разрешаются в близлежащие аккордовые тоны движением на ступень (большую или малую секунду) вниз или вверх.

Задержания, составляющие группу наиболее весомых неаккордовых тонов, могут разрешаться не только непосредственно, но и на расстоянии. Отсрочка разрешения возникает, как известно, при введении между задержанием и его разрешением одного или нескольких промежуточных тонов различного значения. Интонационное сопряжение тонов задержания и разрешения осуществляется при этом скрытым голосоведением на основе остаточного звучания яркого неаккордового тона — задержания. Примечательно, что то или иное разрешение на расстоянии (действительное или только условное) сопутствует двум в своем роде полярным видам неаккордовых тонов: наиболее тяжелым — задержаниям и достаточно легким — камбиатам. Другие виды неаккордовых тонов не имеют разрешений на расстоянии. И когда в учебниках гармонии говорится о «запаздывающем разрешении неаккордовых тонов», это явление практически характеризуется исключительно на примерах задержаний.

§ 3. Неаккордовые тоны на сильной доле такта. Задержания

Существо задержаний раскрывается в особой энергии воздействия на аккордовую вертикаль, что определяется их наибольшей метроритмической весомостью по сравнению с любым другим видом неаккордовых тонов. Наиболее общее определение задержаний, принадлежащее И. В. Способину, гласит, что задержание есть неаккордовый тон, «который тяжелее своего разрешения» (109, с. 36). Это определение подразумевает возможность двоякого появления неаккордового тона такого рода и отсюда — возможность двух характерных форм задержаний. В первой форме задержание предваряется на предшествующей слабой доле такта тоном той же высоты, но иного значения и в составе иного созвучия. Это — приготовленное задержание. Вторая форма вводит задержание как новый тон, непосредственно перед этим не звучавший и достигнутый плавным, поступенным движением или скачком — неприготовленное задержание.

Встречается точка зрения, допускающая лишь одну форму задержания — приготовленного. При этом отрицается сама возможность другой формы — неприготовленного задержания, ко-

[12] Отношение неаккордовых тонов к терцовой структуре аккорда Ю. Н. Тюлин характеризует понятиями дискордансных и конкордансных неаккордовых тонов (124, I, с. 71). Первые вносят отступления от терцовой структуры, вторые не образуют таких отступлений и могут быть как диссонирующими, так и консонирующими.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

торое считается неким парадоксом («незадержанное задержание»). С этой точки зрения отличительный признак задержания состоит в наличии приготовления; задержание ставится здесь в зависимость от того, что ему предшествует [13]. Однако в развертывающейся музыкальной ткани понятием задержания в равной мере может быть обозначена как «отсрочка исчезновения» (продление), так и «отсрочка появления» (запаздывание) [14]. И смысл задержания как неаккордового тона особого вида связан, как уже говорилось, прежде всего с ним самим, с его глубоко проникающим воздействием на аккорд, а не со способом его введения (способ этот лишь уточняет конкретную форму задержания). Иначе говоря, неаккордовый тон является задержанием не только по отношению к его приготовлению, но и к его разрешению.

Явление задержания представляет собой интонационно-динамический процесс, в полной своей форме содержащий три фазы: приготовление — задержание — разрешение ( ). Неприготовленное задержание отличается от приготовленного сведением числа фаз к двум: задержание — разрешение ( ); соответственно усиливается динамика процесса. Снятие разрешения, однофазность превращает неаккордовый тон-задержание в побочный тон — аккордовый тон второго порядка.

Приготовленное задержание является коренной, исторически наиболее ранней формой задержаний вообще. Это — исходная, строгая форма задержаний. Различия между приготовленными задержаниями ранних и поздних музыкально-исторических эпох отчетливо обнаруживаются в их приготовлении и разрешении. Если первоначально задержания готовились, как правило, аккордовым тоном, а разрешение их было нисходящим и непосредственным, то в более позднее время добавились задержания, приготовленные неаккордовым тоном (предъемом к задержанию), разрешаемые вверх и на расстоянии.

Неприготовленное задержание представляет собою свободную форму неаккордовых тонов на сильной доле такта, возникших и присоединившихся к задержаниям приготовленным в более позднее время. Яркие примеры неприготовленных задержаний содержатся в теме заключительной партии из Увертюры

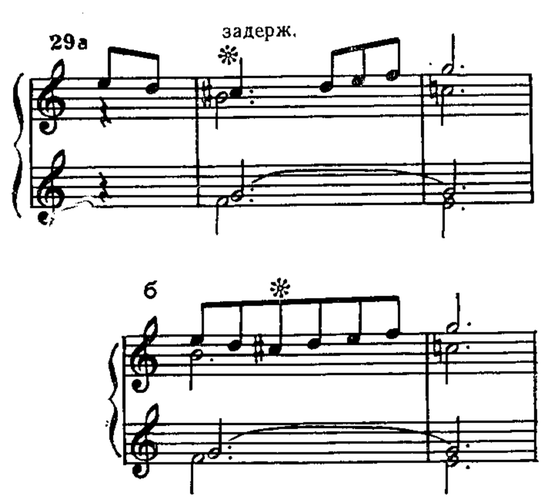
[13] На этом основании Ю. Н. Тюлин отказывается от термина «неприготовленное задержание», заменяя его другим — «прессарное задержание» или «прессар» (124, I, с. 88—91).

[14] Именно так трактует задержание Г. Л. Катуар: «Обыкновенно термин „задержание“ понимается в учебниках в смысле продолжения (prolongation) ноты предшествующего аккорда в момент вступления нового. Мы же будем понимать его как опоздание (retard) вступления ноты нового аккорда» (48, II, с. 17).

к «Оберону» Вебера, в средней части «Пасторали» из «Арлезианки» Бизе, в Вальсе D-dur («Лето») из «Времен года» Глазунова, в теме C-dur из Вступления к «Золушке» Прокофьева; особенно насыщена задержаниями такого рода ткань вагнеровского «Тристана».

Задержания свободной формы образовались в мелодических оборотах, «смещавших» некоторые виды неаккордовых тонов с характерной для них слабой доли такта на сильную. Отсюда — три типичные разновидности неприготовленных задержаний и их названия: неприготовленные задержания проходящего, вспомогательного и скачково-вспомогательного типа.

Если задержания строгой формы (приготовленные) легко распознаются в качестве таковых и на сильной, и на относительно сильной доле такта, то задержания свободной формы (неприготовленные) не столь определенны и однозначны в этом смысле. Они наиболее отчетливы на сильной доле такта, тогда как на относительно сильной их можно расценивать в равной мере и как задержания, и как сместившиеся со слабой доли на относительно сильную проходящие или вспомогательные ноты. Кроме того, существенную роль играет при этом протяженность неаккордового тона. Бóльшая протяженность будет доводом в пользу трактовки тона как задержания, меньшая — в пользу признания его проходящей или вспомогательной нотой на относительно сильной доле такта:



Не имея приготовления, задержания свободной формы разрешаются всеми способами, характерными и для строгих форм. Все разновидности неприготовленных задержаний образуются в равной мере как диатоническими, так и хроматическими ступенями, подобно тем видам неаккордовых тонов на слабой доле такта, от которых они получили свои названия.

Задержания обеих форм — строгой и свободной — входили в интонационно-мелодические обороты музыки различных эпох

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

и стилей, приобретая подчас при этом известное семантическое значение («интонация вздоха» и многие другие штрихи подчеркнуто экспрессивного значения нередко связаны именно с задержаниями).

Благодаря метроритмическому положению задержаний и проистекающей отсюда их весомости и силе некоторые из них с течением времени освобождались от разрешения и проникали в состав аккорда, модифицируя и обновляя его коренную форму. Генезис аккордов с побочными — заменными и внедряющимися — тонами указывает, таким образом, именно на характерную область задержаний[15]. Свободную форму неприготовленных задержаний с этой точки зрения можно рассматривать как промежуточное звено на пути между строгой формой приготовленных задержаний и побочными тонами.

Важнейшая стадия интонационного вызревания модифицированных форм аккордов с побочными тонами может быть проиллюстрирована двумя примерами из музыки Чайковского — окончанием романса «Ночь» («Меркнет слабый свет свечи») и романсом «Снова, как прежде, один». В вертикали, создаваемой неприготовленными задержаниями, отчетливо вырисовываются две характерные формы тонического аккорда в миноре — тоники с секстой в виде заменного тона и тоники с секстой в качестве внедряющегося тона. И хотя задержания здесь разрешаются (остаются именно задержаниями), созвучия в целом уже достаточно близки к новым формам минорной тоники с секстой: характерный мелодический оборот интонационно вполне подготовлен к включению его в гармоническую вертикаль.

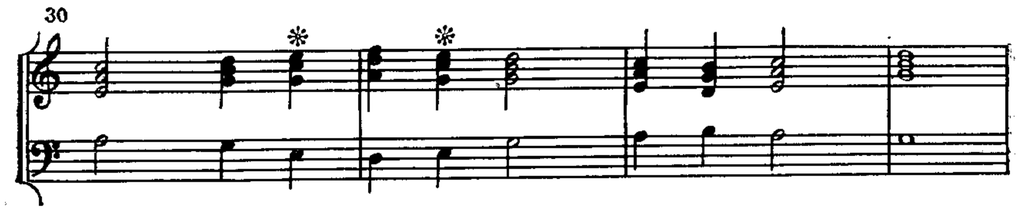
§ 4. Неаккордовые тоны на слабой доле такта. Проходящие и вспомогательные ноты, предъем, камбиата

Один или несколько неаккордовых тонов на слабой доле такта, строго поступенным, гаммообразным движением заполняющие промежуток между двумя разными по высоте аккордовыми тонами, называются проходящими нотами. Поступенное движение, в котором они образуются, может быть диатоническим или хроматическим, в зависимости от этого различаются диатонические или хроматические проходящие ноты. Хроматическим проходящим нотам принадлежит особо важная роль в историческом формировании альтерированных аккордов. Возникая в одном из голосов аккорда натурального вида, хроматическая проходящая превращала этот аккорд в альтерированный, который позже фигурировал как вполне самостоятельный вид. Из всех видов неаккордовых тонов, связанных со слабой долей такта, проходящие ноты чаще, чем другие, появляются на относительно сильной (относительно слабой) доле такта.

[15] Это отразилось во встречающемся иногда и по существу неверном определении аккордов с побочными тонами как «аккордов с неразрешенными задержаниями». Неверно это определение потому, что задержания, переставшие разрешаться, одновременно перестают быть не только задержаниями, но и неаккордовыми тонами вообще, приобретая качественно новое значение побочных тонов — аккордовых тонов второго порядка.

Проходящие ноты выделяются среди других неаккордовых тонов тем, что имеют лишь стабильную строгую форму, обусловленную их природной основой — поступенным, абсолютно плавным мелодическим движением.

Отступление от поступенного диатонического или хроматического движения, известное стремление к свободной форме проходящих нот встречается лишь в характерных гармонических оборотах с подчеркнутым общим противоположным движением верхних голосов и баса:



Такие обороты, ярко и в изобилии фигурирующие в русской музыке (у Римского-Корсакова, Мусоргского — особенно в «Хованщине» — песня Марфы, обращение Досифея к раскольникам: «Облекайтесь в ризы светлые» и т. п.), содержат специфические, явно проходящие по своему положению и характеру аккорды, несмотря на нарушение поступенного движения в басу ходом на терцию (см. секстаккорд с удвоенной терцией, отмеченный в приведенном примере звездочкой).

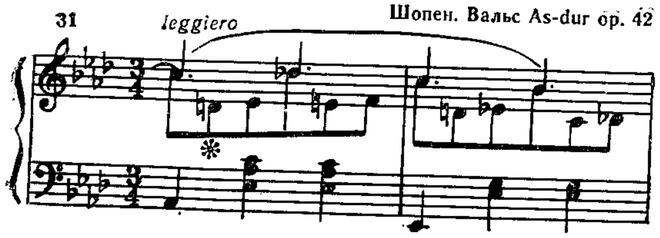
Неаккордовый тон на слабой доле такта, помещенный между двумя аккордовыми тонами одной и той же высоты и отстоящий от них на ступень (большую или малую секунду) вниз или вверх, называется вспомогательной нотой[16]. Такова строгая форма вспомогательных нот. Образуемые диатоническими или хроматическими ступенями, они имеют уточняющие определения: диатонические или хроматические вспомогательные ноты.

Свободную форму вспомогательных нот представляют две весьма распространенные разновидности. Обе они участвуют в составе характерных оборотов, вплетающихся в узорчатую вязь мелодий фигурационного склада. Одна из них — вспомогательные, окружающие аккордовый тон (Шопен, этюды cis-moll и es-moll, op. 10, f-moll, op. 25). Другая разновидность — вспомогательная нота, взятая скачком от предшествующего тона и имеющая лишь «правостороннюю» поступенную связь с последующим тоном разрешения:

[16] У Н. А. Римского-Корсакова вспомогательные имеют также названия «украшающих» или «прикрашивающих» нот (93, с. 337 и 159).

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

31 *leggiero* Шопен. Вальс As-dur op. 42



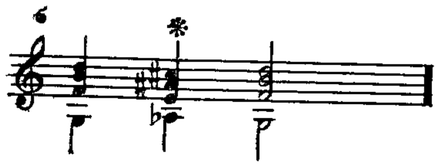
К сказанному следует добавить, что иногда эффект, близкий к вспомогательной, создает гармоническая нота на слабой доле такта, находящаяся между аккордовым тоном и его повторением, то есть в контексте, характерном именно для вспомогательной. Это — своеобразная свободная форма вспомогательных нот, возникающих не в поступенном движении, а в мелодических скачках, причем по существу роль неаккордового тона исполняет здесь тон, формально являющийся аккордовым.

Проходящие или вспомогательные ноты в нескольких голосах одновременно (двойные, тройные и т. п. проходящие или вспомогательные) часто образуют отдельные созвучия. Эти созвучия называются соответственно проходящими или вспомогательными созвучиями и в каком-либо ином истолковании не нуждаются.

Одни из них приближаются к истинным аккордам (например, проходящие или вспомогательные квартсекстаккорды, секстаккорды и т. п.). Другие, обладая структурой аккорда, лишены, однако, определенной ладовой функции — подобно, например, следующим вспомогательным созвучиям к V_7, где лишь в плане переменных ладовых функций реализуется соотношение местного устоя с подчиненным ему неустоем:

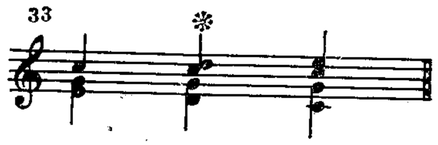
32а

б



Третьи не обладают ни аккордовой структурой, ни какой-либо ладовой функцией — как, например, следующее проходящее созвучие:

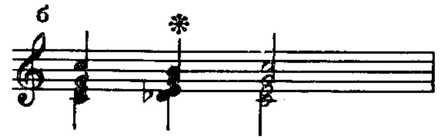
33



В примере 34а — проходящее созвучие, имеющее аккордовую структуру альтерированной S, в примере 34б — вспомогательное созвучие альтерированной D (аккорд с увеличенной секстой на ♭II ступени, но не III_2 с пониженной септимой):

34а

б

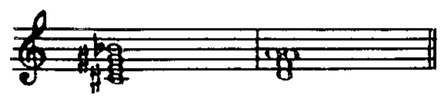


К проходящим и вспомогательным созвучиям близки по своему характеру так называемые прилегающие созвучия. В отличие от проходящих и вспомогательных они либо вводятся без предшествующего аккорда (непосредственно с них начинается музыкальное изложение), либо мало с ним связаны по голосоведению. Они подчинены всецело последующему аккорду, лишь на него ориентированы и такой «правосторонней» связью в контексте более всего напоминают вспомогательные ноты, взятые скачком. Если прилегающее созвучие оказывается на более сильной доле такта, чем следующий за ним аккорд разрешения, то оно приобретает характер своеобразного неприготовленного задержания:

Вагнер. «Парсифаль», д. II (схема)

35а

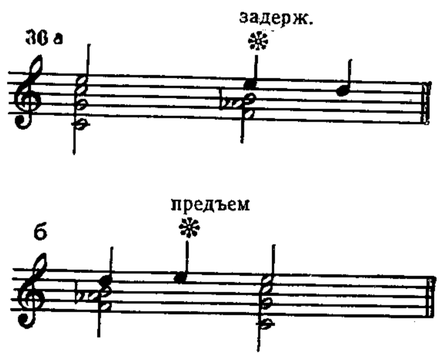
б Брукнер. Симфония № 9, ч. II (схема)



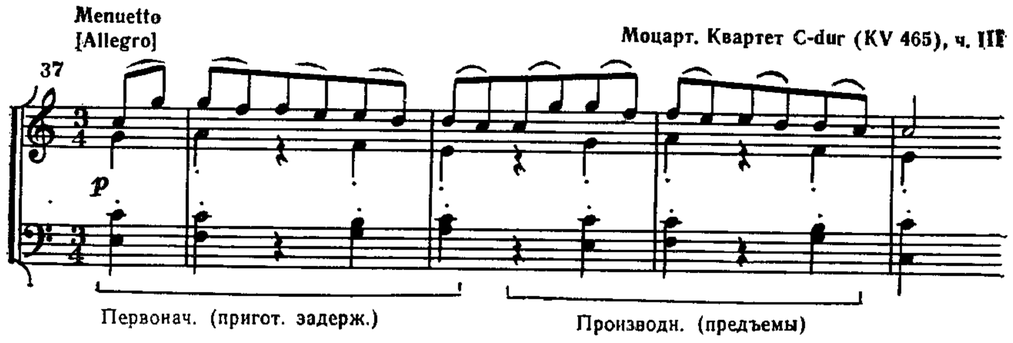
В качестве прилегающих созвучий часто фигурируют мнимые аккорды и многообразно альтерированные аккорды доминантовой или субдоминантовой функции.

Неаккордовый тон (или комплекс неаккордовых тонов в одновременном звучании) на слабой доле такта, предвосхищающий частично звуковой состав последующего аккорда, называется предъемом. Поскольку предъем создает усложнение аккордовой вертикали тонами не предыдущего, а последующего аккорда, его справедливо считают антиподом приготовленного задержания:

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua



Следующий пример, уникальный по своему изяществу и остроумию, иллюстрирует различия между приготовленными задержаниями и предъемами фактически на одном и том же музыкальном материале:



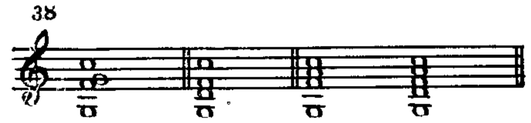
Точно повторяющаяся мелодическая фраза в соотношении с почти неизменно повторяющейся гармонией образует здесь два построения — своего рода первоначальное и производное. В производном построении мелодия сдвинута относительно гармонии по горизонтали на одну долю такта влево, что превращает цепь приготовленных задержаний в цепь предъемов. Этому примеру чрезвычайно близка тема в C-dur из Вступления к «Золушке» Прокофьева, где одна и та же мелодия располагает свои тоны сначала как неприготовленные задержания, а затем — как скачковые вспомогательные (пример 214).

Своеобразие предъема как неаккордового явления состоит в отсутствии разрешения. Он не может разрешаться, так как сам является предварительным частичным разрешением предыдущего аккорда в последующий. Яркий и характерный эффект, который возникает и при поступенном движении (строгая форма), и при скачке (свободная форма), всегда рельефно выделяет предъем в музыкальной ткани. Поэтому чаще всего предъемы появляются в главном, ведущем мелодическом голосе.

Исторически наиболее раннее применение предъема — краткое предварительное разрешение VII или II ступени в I, осуществляемое на фоне доминантовой гармонии. Оно составляет

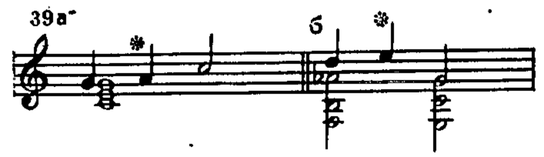
стилистически характерную принадлежность множества автентических кадансов в музыке XVII—XVIII веков. В музыке последующего времени предъемообразные фигуры строгой и свободной формы встречаются в любых ладофункциональных условиях, нередко складываясь в характерную мелодическую линию — цепь предъемов (Прелюдия gis-moll Шопена, «Баркарола» Шуберта).

У русских композиторов встречаются доминантовые аккорды, включившие основной тон тоники без предварения его вводным тоном, который «вытеснен» тонической примой, фигурирующей на правах заменного побочного тона. Такие доминанты, родственные широко распространенным бифункциональным сочетаниям $\frac{S}{D}$, выражают характерную для многих стилей XIX—XX веков «борьбу с вводнотоновостью» (Асафьев), с плоской и «топорной» доминантой:



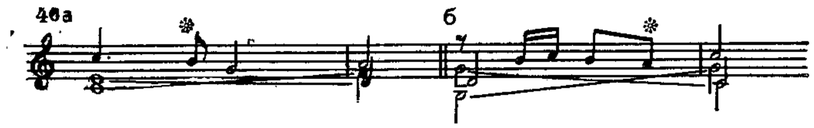
Примеры такого рода содержатся в «Серенаде четырех кавалеров одной даме» Бородина, в финале 4-й сонаты Прокофьева.

Неаккордовый тон, возникающий в поступенном движении от предшествующего аккордового тона и покидаемый скачком, называется брошенным неаккордовым тоном или камбиатой [17]:



Характерным признаком, выделяющим камбиату, как и предъем, из других видов неаккордовых тонов, является отсутствие разрешения (иногда звуковой след «повисающей» на фоне аккорда камбиаты находит в дальнейшем точку условного,

[17] Под камбиатой применительно к музыке строгого письма обычно подразумеваются весьма немногочисленные стабильные формы включения диссонирующих тонов в мелодический голос. Вот два характерных образца из музыки XV столетия (Г. Дюфаи):

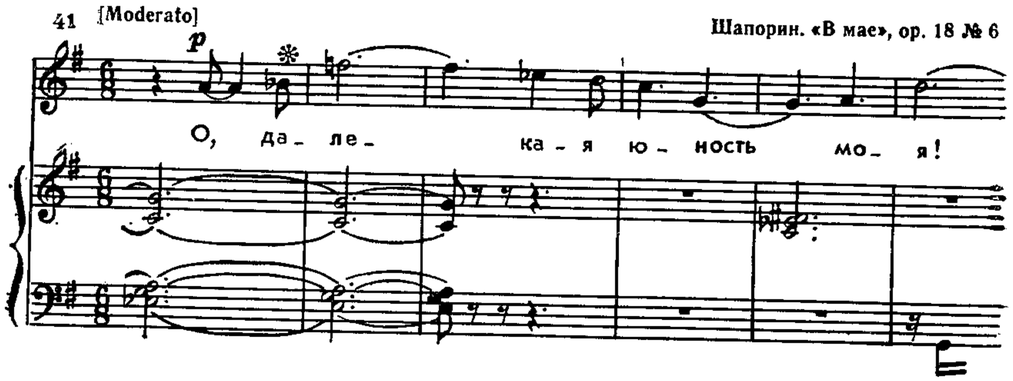


Круг более поздних явлений, охватываемых понятием камбиаты, значительно шире и многообразнее.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

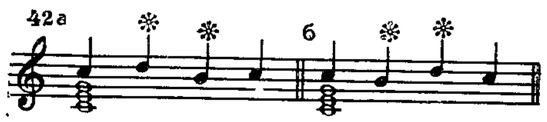
«скользящего» разрешения, которое далеко не всегда ощущается).

Камбиата — исторически наиболее ранняя свободная форма неаккордовых тонов вообще; строгой формы она не может иметь по самой своей природе и смыслу. Именно поэтому она была во все времена достоянием ведущего, наиболее развитого мелодического голоса. Образцами такого рода могут служить тема вступления из первой части 1-го концерта и ариозо Натальи из I действия «Опричника» Чайковского, а также следующий пример:



Яркость эффекта брошенного без разрешения неаккордового тона всегда удерживает его в памяти. Поэтому камбиату следует считать одним из вероятных источников образования побочных тонов в аккорде, хотя менее сильным и определенным, чем задержания.

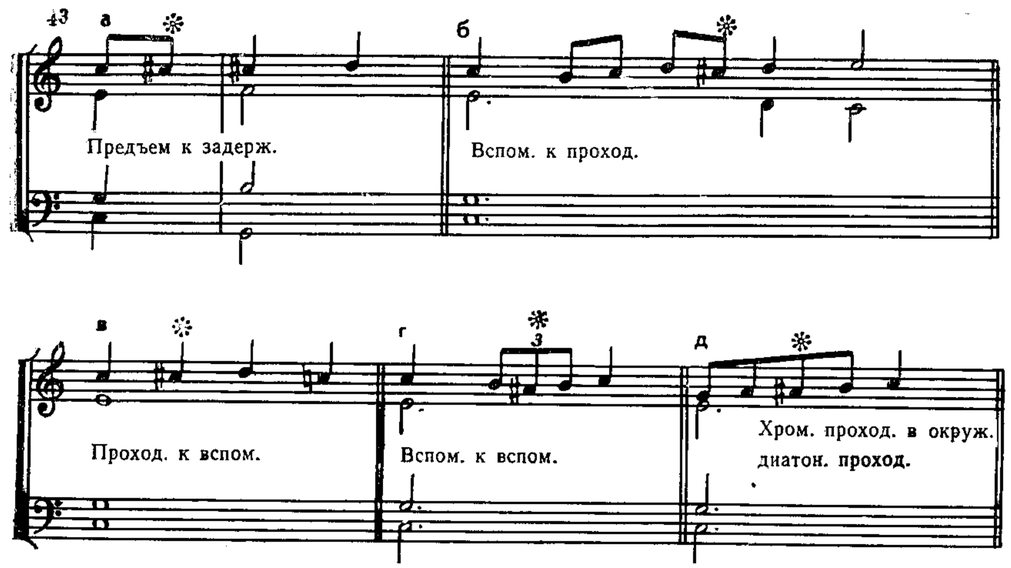
В известной мере эффект камбиаты и вспомогательной, взятой скачком, присутствует в окружении аккордового тона прилегающими неаккордовыми (первый из них — камбиата, второй — скачковая вспомогательная):



§ 5. Неаккордовые тоны второго порядка

Двуединство аккордовых и неаккордовых явлений (в виде тонов и созвучий), раскрываемое в их взаимной обусловленности, представляет специфическое и в то же время наиболее общее для данной сферы выражение принципа субординации. Аккордовые явления предстают в этом плане как главенствующие, опорные, более весомые, неаккордовые — как подчиненные, неопорные, более легкие. Однако действие принципа субординации отнюдь не исчерпывается при этом лишь соотношением аккордовых и неаккордовых явлений в целом. Соотношения главного и подчиненного, первичного и вторичного распространяются и на другие иерархические ступени данной сферы, обнаруживаясь по-своему внутри каждой группы явлений. Так, в группе аккордов субординация выражается не только в связях основного тона аккорда с другими его тонами. Она достаточно отчетлива в соотношении коренных тонов аккорда с включенными в его состав побочными тонами. Такое соотношение складывается в иерархию аккордовых тонов первого и второго порядка. В группе же неаккордовых явлений особенно примечательно соотношение неаккордовых тонов первого и второго порядка.

Неаккордовые тоны второго порядка не нуждаются в особом определении. Их выделяет лишь положение в контексте, сообразно которому они подчиняются непосредственно неаккордовым тонам первого порядка, — подобно тому как последние, в свою очередь, подчиняются аккордовым тонам. Конкретные формы неаккордовых тонов второго порядка — это, например, предъем к задержанию, вспомогательная нота к проходящей, проходящая к вспомогательной, вспомогательная к вспомогательной, хроматическая проходящая в окружении проходящих диатонических и т. п.:



Среди образцов, содержащих неаккордовые тоны второго порядка, можно назвать «Январь» из «Времен года» Чайковского (предъем к задержанию, такт 4), Мазурку a-moll, op. 68 № 2 (вспомогательная нота к вспомогательной, пример 102 а) и Этюд a-moll, op. 10 № 2 (хроматические проходящие в окружении проходящих диатонических) Шопена, главную тему второй части 2-й симфонии Скрябина, которая содержит интонационную подготовку мелодических оборотов, включающих

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

вспомогательные второго порядка (тон *ges*, подчиненный *fes* — неаккордовому тону первого порядка).

Если аккордовый тон (или неаккордовый тон первого порядка) представляет собою в мелодическом плане ладовый устой местного значения, то есть обладает тоникальностью, мелодической переменной функцией тоники, то подчиненный ему неаккордовый тон первого порядка (или, соответственно, второго) будет местным ладовым неустоем.

Из сказанного следует, что многоголосная музыкальная ткань содержит тоны, различающиеся степенью опорности и весомости. Степени в целом образуют четыре порядка: 1) аккордовые тоны первого порядка (коренные аккордовые тоны, составляющие «субстанцию» аккорда, — наиболее опорные и весомые); 2) аккордовые тоны второго порядка (побочные тоны, заменные и внедряющиеся, образующие «пристройку» к тонам первого порядка и отличающиеся меньшей опорностью и весомостью); 3) неаккордовые тоны первого порядка, непосредственно подчиненные тому или иному аккордовому тону — еще менее опорные и весомые; 4) неаккордовые тоны второго порядка, подчиненные неаккордовым тонам первого порядка и обладающие наименьшей опорностью и весомостью.

Раздел третий

ЛАДОВЫЕ И ФОНИЧЕСКИЕ ФУНКЦИИ ГАРМОНИИ

Глава VI

ЛАДОВАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ И ЕЕ КОМПОНЕНТЫ

§ 1. Понятие о ладе, ладовой системе музыкального мышления, ладовой структуре и ладотональности

Лад есть общий конструктивный принцип музыкальной организации, выражающийся в диалектическом взаимодействии стремлений к устойчивости и неустойчивости и образующий логическую основу всех интонационно-смысловых явлений музыки.

Ладовая устойчивость и неустойчивость создают целостную систему связей, которая содержит два противоположно направленных стремления: главенствующее первичное — неустойчивости к устойчивости — и подчиненное вторичное — устойчивости к неустойчивости. Оба стремления выражают одновременно утверждение и преодоление исходных, коренных качеств устойчивости и неустойчивости, сообщая процессу музыкального становления и расчлененность и непрерывность. Указанная двуплановость составляет сущность отношений устойчивости и неустойчивости.

В контексте, в конкретных звучащих формах устойчивость и неустойчивость приобретают сложный, внутренне противоречивый характер [1], включающий элементы самоотрицания, что стимулирует появление вторичных стремлений, «накладывающихся» на первичные.

Элементы самоотрицания отчетливо ощутимы, например, в консонантности неустойчивости и диссонантности устойчивости или в тонической переменной функции (тоникальности) неустойчивости и в нетонической — устойчивости. Показательна одна из характерных интонационных примет ладовой организации в музыке XIX века — «доминантообразная» устремленность тоники, в том числе и наиболее фундаментальной — заключительной. В ладогармоническом движении устойчивость может оказаться проходящим, «скользящим» моментом, а неустойчивость — опорным (что часто бывает в разного рода

[1] В упругой энергии музыкального становления у Бетховена Б. В. Асафьев отмечал «напряженную устойчивость» (10, с. 283—285). Это — одно из проявлений вторичных качеств устойчивости, противоречащих ее основному, первичному назначению.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

предыктных построениях). Все это создает особые, многообразно варьируемые качества устойчивости и неустойчивости, которые как первичные и вторичные стремления вплетаются в общую систему их связей. Одни из них (первичные) направлены к кристаллизующей концентрированности в соотношениях устойчивости и неустойчивости, другие (вторичные) — к процессуальной разветвленности.

В формировании лада объединяются предпосылки социально-эстетического, психофизиологического и акустического порядка. Это — исторически развивающаяся общественная музыкальная практика с постоянно совершаемым в ней отбором и становлением музыкальных средств и закономерностей, активно участвующие в таком процессе нормы музыкального мышления и восприятия, а также физические свойства звукового материала музыки.

Лад существует со времени зарождения общественной музыкальной практики, со времени создания простейших, но уже имевших элементарную художественную значимость образцов музыкального творчества. Поднявшись над ступенью первобытного звукоподражания и звуковой сигнализации, они, вероятно, на первых порах не выделялись еще сколько-нибудь отчетливо из состава древних форм синкретического искусства, имевшего прежде всего обрядовое, магическое значение. Тем не менее в рамках этих форм искусства простейшая ладовая организация насыщается интонационно-речевыми импульсами, укрепляется метроритмическими и структурно-синтаксическими закономерностями, фиксирует их в собственно музыкальном аспекте, что оказалось существенным для всей последующей истории лада.

Свойства организующего действия лада[2] коренятся в характерной форме бытия музыкального целого — в процессе его развертывания и становления во времени, а также в соответствующих этому процессу и составляющих с ним единство нормах музыкального мышления и восприятия. Поэтому лад действует одновременно в двух сферах, связанных между собою соотношением идеально-абстрагированного и материально-конкретизированного.

Первая сфера — музыкальное сознание, применительно к которому лад следует понимать как обобщенное выражение логики музыкального мышления, как ладовую систему музыкального мышления[3]. Будучи одной из форм мышления вообще, музыкальное мышление обладает яркой спецификой. Основу этой специфики и составляет ладовая система, которая, опираясь на природные психофизиологические свойства человека, обобщает опыт создания и восприятия музыки. Среди психофизиологических предпосылок этой системы выделяются такие, как насущная потребность сознания в оперировании контрастными единствами опорных и неопорных смысловых звеньев (что организует и регулирует общий процесс-«поток» мышления и восприятия), как количественные и качественные нормы и границы восприятия, объем внимания и памяти, а также естественные особенности человеческого вокально-слухового аппарата. Ладовую систему музыкального мышления следует считать коренной закономерностью и основным конструктивно-логическим аппаратом музыкального сознания в целом.

Вторая сфера охватывает сами музыкальные явления, в которых звучащее выражение лада может быть обобщено понятием ладовой структуры.

Ладовая структура есть функционально дифференцированная, основанная на субординационных отношениях мелодико-гармоническая система связей и взаимодействия тонов и созвучий[4].

Соотношение охарактеризованных сфер подразумевает их постоянное взаимопроецирование в рамках неразрывного единства, вызванного к жизни и обусловленного всем ходом развития музыкального искусства, — единства, являющегося необходимым условием самого существования музыки.

Взаимные связи лада, ладовой системы музыкального мышления и ладовой структуры могут быть пояснены следующей схемой:

---

[2] Постановка проблемы лада в научно-философском плане связана прежде всего с именем выдающегося музыканта-мыслителя Б. Л. Яворского. Его учение, несмотря на содержащиеся в нем противоречия и ошибочные положения (так, например, он выдвигал тритон в качестве некоей первоосновы лада и всей системы интонационно-звуковых отношений), дало сильные импульсы к развитию отечественной музыкальной науки.

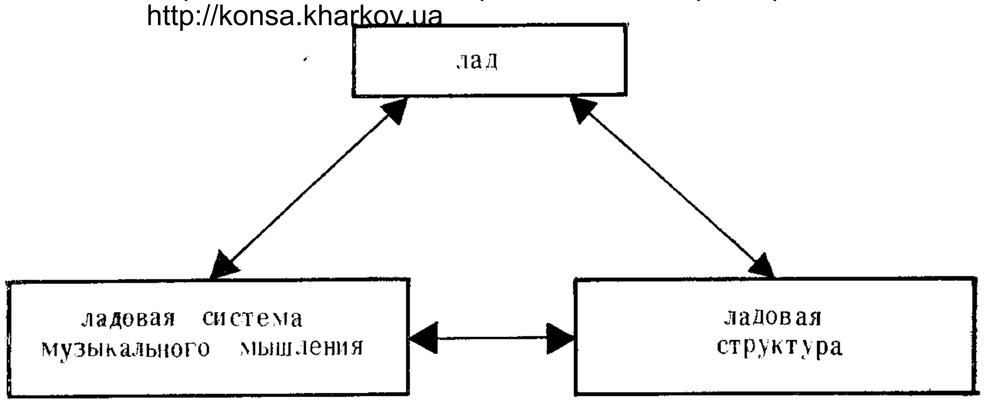
Дальнейшая теоретическая разработка проблем лада на современном научном уровне является крупной заслугой Ю. Н. Тюлина. Примечательна данная им следующая характеристика лада: «...Лад есть результат абстрагирования конкретных явлений, что, таким образом, присуще не только словесному, но и музыкальному мышлению. Воздействие обратной связи и сказывается в том, что лад, как абстрагированная система музыкального мышления, со своей стороны диктует художественную организацию музыкального материала на основе общих принципов» (123, с. 8).

Из всех известных характеристик приведенная в наибольшей мере близка тому пониманию лада, которое выражено в данной книге и сформулировано, в частности, в начальном определении.

[3] Понятие ладовой системы музыкального мышления введено Ю. Н. Тюлиным (120, с. 78).

[4] Следующие два определения лада, наиболее существенные для музыкальной науки и учебной практики настоящего времени, по сути обращены именно к ладовой структуре в только что охарактеризованном ее значении (как обобщенного выражения ладовых закономерностей в объективных музыкальных явлениях): «...Лад надо понимать как логически дифференцированную систему качественных взаимоотношений тонов» (120, с. 79); «лад — система звуковых связей, объединенная тоническим центром в виде одного звука или созвучия» (109, с. 24).

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua



Поскольку лад как принцип и ладовая система музыкального мышления как отражение и действие этого принципа в сознании чрезвычайно схожи между собой в силу своего абстрагированно-обобщенного характера, то их соотношение с ладовой структурой в сущности есть соотношение отвлеченного логического принципа с его же материальным воплощением.

В понятии ладовой структуры не только зафиксирован переход из сферы абстрагированного принципа в сферу материальных воплощений (ладовая структура с этой точки зрения — некая звуковая реализация лада вообще). Будучи ступенью конкретизации лада и ладовой системы музыкального мышления, ладовая структура является вместе с тем обобщением конкретного вида и формы, которые она принимает в реальном звучании. Поэтому понятие ладовой структуры в дальнейшем равно привлекается к рассмотрению как общих закономерностей ладовой организации музыки, так и различных конкретных видов и форм самой ладовой структуры.

Конкретная форма ладовой структуры характеризуется понятием л а д о т о н а л ь н о с т и.

Л а д о т о н а л ь н о с т ь есть ладовая структура в определенной (абсолютной) звуковысотной позиции, обладающая элементарной музыкальной осмысленностью, выразительностью и колоритом — то есть по существу известным музыкально-семантическим значением.

Термин «ладотональность», принадлежащий Б. Л. Яворскому (см., например: 151, с. 42—44 и 54, а также: 65, II, с. 115), указывает одновременно на разграничение и слияние в рамках единого целого двух составных частей — ладовой структуры и ее определенного звуковысотного положения. Естественно, что разделение частей возможно только в отвлеченно-теоретическом плане, — практически ни ладовая структура («лад») вне определенного звуковысотного положения, ни звуковысотное положение («тональность») сами по себе не существуют[5].

[5] Пользуясь понятием «ладотональность» при специальном изложении теории лада, в других случаях вполне возможно ограничиться понятием-синонимом «т о н а л ь н о с т ь». Именно в таком смысле фигурирует термин

Можно указать два рода музыкальных явлений, в которых обе части ладотональности — ладовая и звуковысотная — предстают в слабых, «размытых» очертаниях. Один род — образцы древней музыки, где признаки ладовой структуры ощутимы в плане различения устоев и неустоев, а звуковысотная позиция не придает самой структуре чего-либо индивидуально-характерного. Другой род явлений связан с музыкой XX века. Тенденция к своеобразному возрождению архаических форм ладотональной организации привела к различным по музыкально-конструктивному качеству результатам. Нередко встречаются образцы такой организации, где звуковысотная позиция служит общим фоном, на котором проступают характерные черты простейшей ладовой структуры с малоактивными устоями и неустоями. Ладотональная упрощенность в таких условиях обычно компенсируется изысканностью метроритмического, тембрового и фактурного плана.

Таким образом, в последовательной материальной конкретизации ладовых закономерностей выделяются следующие ступени.

1. Лад и ладовая система музыкального мышления: конструктивно-логический принцип, обобщающий исходные закономерности музыкального становления (взаимодействие стремлений к устойчивости и неустойчивости) в их соотнесенности с закономерностями музыкального мышления и восприятия.

2. Ладовая структура: обобщенное материальное воплощение лада, проявляющееся во множестве конкретных видов и форм; «персонификация» стремлений к устойчивости и неустойчивости в ладовых функциях тонов и созвучий.

3. Ладотональность (тональность): индивидуализированная, реально интонируемая конкретная форма ладовой структуры.

Все ладовые явления связаны единым процессом, который складывается из двух встречных движений по названным ступеням: навстречу нисхождению-конкретизации всегда направлено восхождение-абстрагирование. Этот процесс обусловливает развитие форм ладовой организации и их действие на протяжении всей истории музыки.

Следует подчеркнуть, что далеко не всякая логика звуковых отношений равнозначна или подобна логике закономерных ладотональных связей. В сфере звуковых систем, не имеющих в своей основе ладотональной организации, можно, например, установить аналитическим путем какой-либо исходный порядок последования тонов, порядок их расположения внутри одного или нескольких созвучий, дальнейшее извлечение из этих порядков производных горизонтальных и вертикальных комбинаций, — то есть выяснить логику собственно звуковысотных различий и сходств, полностью вытекающую из самих данных порядков. Однако такое выяснение не содержит решения по крайней мере двух кардинальных для музыкальной организации вопросов.

Во-первых, при этом остается в стороне вопрос о том, действуют ли в таких звуковых отношениях-порядках кроме зву-

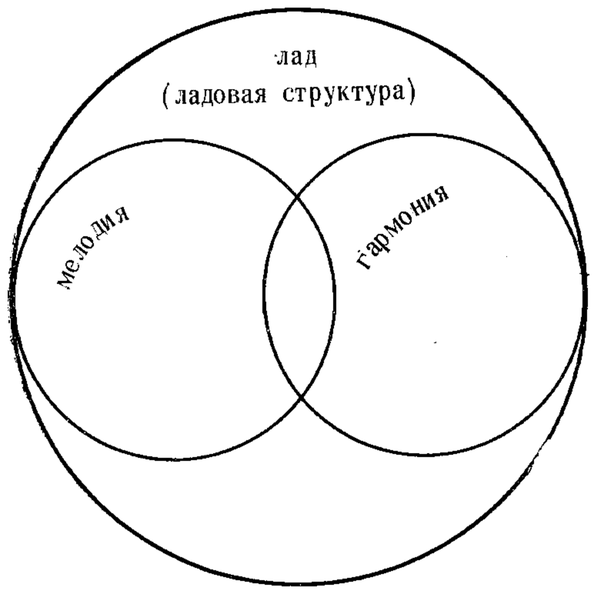
«тональность» и в настоящей книге, отнюдь не означая лишь «высотного положения лада» или некоего самостоятельного, не зависящего от ладовой организации явления.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

ковысотных различий и сходств какие-либо музыкально-логические связи и зависимости иного уровня — силы качественно-дифференцированного, интонационного соподчинения и сопряжения, управляющие как объединением тонов в названные порядки, так и закономерным продвижением-развитием последних. А во-вторых, если считать такие связи само собой разумеющимися, «стихийно» рождающимися из собственно звуковысотных различий и сходств, то неясно, что они представляют собою, какова их природа и сущность, каковы их содержание и качества, благодаря которым они оказываются в состоянии принять на себя функцию органического интонационного оформления и развития звукового материала музыки. В тех случаях, когда эти связи раскрываются лишь как совокупность чисто звуковысотных соотношений, определяющих исходный порядок-комплекс тонов с его производными комбинациями, нет оснований говорить о ладовой или тональной организации образуемого ими звукового целого. Звуковысотные соотношения сами по себе не являются музыкально-связующим и организующим началом — они в полной мере свойственны, например, и нейтральному исходному материалу музыки, музыкальному звукоряду любого вида и объема.

§ 2. Взаимосвязь лада, мелодии и гармонии

Действие лада с особой конкретностью раскрывается в сферах двух важнейших факторов музыкального языка и музыкальной организации — мелодии и гармонии. Ладовые импульсы пронизывают музыкальную ткань, охватывая мелодические и гармонические явления и концентрируясь в них. Суть взаимной связи и зависимости между ладом (в виде ладовой структуры), мелодией и гармонией можно пояснить схемой[6], помещенной на с. 128.



Сферы мелодии и гармонии при всех принципиальных различиях между ними имеют в основе существенные общие свойства. Глубокое музыкально-конструктивное родство мелодии и гармонии обусловлено прежде всего их ладовой природой и организацией, что особенно ощущается в их взаимодействии внутри живой музыкальной ткани.

Сфера лада (ладовой структуры) шире, чем сфера отдельно взятой мелодии или гармонии — последние полностью подчинены первой. Таково же общее действие ладовых закономерностей, само по себе более широкое и многогранное, чем внутри отдельно взятой мелодии или гармонии. И мелодия, и гармония в их конструктивно-ладовых свойствах — как порознь, так и в совокупности — целиком сводятся к ладовой структуре. Ладовая же структура в полном ее объеме не может быть сведена лишь к мелодии или к гармонии, хотя частичное ее воплощение — только мелодическое или только гармоническое — встречается в музыкальной практике достаточно часто.

В силу своей специфики мелодия и гармония по-разному выявляют действие ладовых закономерностей. В мелодии оно обнаруживается в более простых и лаконичных, легких и мягких формах; связь тонов мелодии гораздо чаще определяется простейшим соотношением устоя и неустоя, чем соотношением отчетливо фиксируемых ладовых функций тоники, доминанты, субдоминанты и медианты. Мелодия нередко скрывает действие собственно ладовых сил в общем линейно-мелодическом развертывании. В гармонии же эти силы предстают в более сложных и разветвленных и в то же время более четких и весомых формах, что в первую очередь обусловлено здесь материальными свойствами самого носителя ладовой функции — созвучия. Не исключая обобщенного соотношения устоя и неустоя (тоники и нетоники), гармония с наибольшей определенностью выражает существующее многообразие ладовых функций. Восприятие неизменно фиксирует своеобразный «графический» характер ладовой организации мелодии и красочно-живописный — гармонии.

Из сказанного о различиях в ладовом наполнении сфер мелодии и гармонии отнюдь не следует некая сравнительная их оценка, оттесняющая мелодию на второй план. Наиболее четко, полно и многообразно воплощая ладовые закономерности и будучи в силу этого активнейшим формообразующим средством, обладающим к тому же неповторимой, специфической выразительностью и красочностью, гармония раскрывает названные свои качества только в союзе с мелодией.

[6] Аналогичной по начертанию схемой («фигурой») С. И. Танеев, как известно, охарактеризовал «взаимное отношение видов сложного контрапункта и их отношение к простому» (114, с. 13).

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

Ладовые закономерности, материализованные в ладовой структуре, выявляют в природе мелодии и гармонии их существенную общность и различия, предопределяют активное объединение и разграничение их сфер, вызывают непрестанное колебание, балансирование их сближений, отдалений и разного рода пересечений. В ладовых закономерностях коренится извечная диалектика нерасторжимой и противоречивой взаимосвязи мелодии и гармонии.

Глава VII

ОСНОВНЫЕ ЛАДОВЫЕ ФУНКЦИИ

§ 1. Общее понятие о ладовых функциях

Организация ладовой структуры представляет собой средоточие контрастных, разнонаправленных сил и стремлений — главенствующих и подчиненных, первичных и вторичных, центростремительных и центробежных, направленных к целостности и расчлененности, слиянию и обособлению, замкнутости и разомкнутости. Эти силы и стремления выражаются в качествах ладовой устойчивости и неустойчивости, материальными носителями которых являются звуковые элементы ладовой структуры — входящие в ее состав тоны и созвучия. Качества устойчивости и неустойчивости тоны и созвучия приобретают в процессе живого интонационного соотнесения, а любая ладовая структура возникает одновременно в объединяющем и разграничивающем взаимодействии контрастных по значению тонов и созвучий.

Роль тона или созвучия, устанавливаемая в его взаимных связях с другими тонами и созвучиями внутри ладовой структуры, определяется как ладовая функция данного тона или созвучия. Функция тона характеризуется как мелодическая ладовая функция, функция созвучия — как гармоническая ладовая функция. Поэтому ладовая структура есть система мелодических и гармонических ладовых функций.

В самом общем плане ладовые функции выражают два основных взаимодействующих начала ладовой организации — стремления к устойчивости и неустойчивости[7], к покою и движению. Устойчивый, опорный элемент ладовой структуры в виде тона или созвучия имеет ладовую функцию тоники, неустойчивый, неопорный — функцию нетоники. Тоника выступает как логический центр ладовой структуры, способный тормозить, останавливать и завершать движение. Нетоника (в виде единого или дифференцируемого ладового явления, включающего ладовые функции доминанты, субдоминанты и медианты) служит возбуждению движения при удалении от тоники или приближении к ней. Таким образом, взаимодействие ладовых функций тоники и нетоники характеризует исходную логическую основу становления ладотонального целого.

[7] Заслуживает внимания предлагаемая Т. С. Бершадской дифференциация понятий устойчивости и опорности (22, с. 54—57). Справедливо указание на их различные уровни (более общий—опорность, более частный—устойчивость), как и частое несовпадение опорности с устойчивостью. В дополнение к этому можно отметить бо́льшую конструктивную весомость, сложный результативный характер и широкий радиус действия устойчивости, большую легкость, первозданную элементарность и краткость дыхания опорности.

§ 2. Функция тоники (Т)

Ладовая функция тоники принадлежит устойчивому, опорному тону или созвучию, возглавляющему ладовую структуру и подчиняющему себе все остальные тоны и созвучия данной структуры. Особая роль этой функции может быть показана на простейших примерах, свидетельствующих о первичности тоники и воплощаемой ею устойчивости в системе ладовой организации. Отдельно взятый тон или консонирующее созвучие (например, тон *c* или мажорное трезвучие *c—e—g*) будут восприняты прежде всего как тонический тон, I ступень тональности C-dur (c-moll) или тоническое трезвучие тональности C-dur. И лишь вслед за этим, вторично могут возникнуть другие варианты ладофункционального значения обоих звучаний. Иначе говоря, музыкальное сознание с самых первых моментов звучания стремится найти опорный, устойчивый элемент, с которым будет сравниваться, соотноситься и объединяться все остальное. То же самое произойдет, если слушателю будет предложено неизвестное ему музыкальное произведение, начальный тон или начальное созвучие которого метрически акцентированы, выделены продолжительностью или повторностью звучания. Как известно, бесчисленное множество произведений начинается не с тоники, и опыт музыкального восприятия не может не учитывать этого. В том случае, если начальное звучание решительно не вызывает ощущения тоничности (например, в силу его неопределенности, особой диссонантности или отчетливо выраженной направленности к другому, более опорному), возникает ожидание иного звучания, которое выступило бы в качестве несомненной тоники. Музыкальное сознание всегда проходит и отражает процесс становления тоники во всех мельчайших его подробностях.

Из сказанного следуют два вывода. Первый состоит в том, что устойчивость, опорность, выраженная тоникой, первична, она есть основание всякой ладотональной организации, тогда как неустойчивость, неопорность представляет собою явление вторичное[8]. Второй вывод заключается в том, что созвучие,

[8] Теоретическая концепция Б. Л. Яворского уязвима в силу того, что исходит из признания первичности за неустойчивостью и вторичности за устойчивостью (см., например, 149, I, с. 5).

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

наделяемое значением тоники, само по себе способно с достаточной отчетливостью характеризовать ту ладотональность, принадлежностью которой оно является или могло бы явиться.

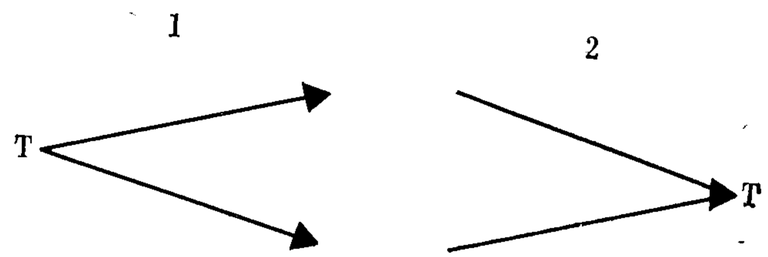
Характер любой ладовой функции, в том числе и тоники, наиболее полно раскрывается в процессе ладофункционального движения, при взаимодействии ее с другими функциями. Поэтому собственно тоническое свойство — т о н и ч н о с т ь тона или созвучия — обнаруживается особенно ярко в том случае, если этот тон или созвучие оказывается несомненной целью или реальным результатом предшествующего движения, осуществлявшего столкновение противоречивых неустойчивых ладовых функций (тоника является точкой, в которой, как известно, разрешается противоречие между D и S). Направленность движения к тонике ощутима и в том случае, когда она лишь подразумевается. Это — эффект скрытого действия тоники, одно из важнейших явлений ладотональной организации в музыке последних двух столетий.

С этим явлением связан прием начального с т а н о в л е н и я т о н и к и, особенно распространившийся с бетховенского времени. В послебетховенской музыке скрытое действие тоники существует как следствие двух противоположных тенденций. В условиях ладотональной организации центростремительного склада, продолжающей бетховенские традиции, это явление выражает особую силу и широту организующего действия тоники. Само скрытое действие оказывается при этом реальным свидетельством ее силы в качестве скрепляющего и объединяющего фактора. В условиях организации центробежного склада, акцентирующей многообразные дифференцирующие свойства гармонии, скрытое действие тоники, вуалирование ее является результатом ослабления структурно-объединяющего начала, известного смягчения общей динамики во имя достижения особых, подчас весьма изысканных экспрессивных и колористических эффектов. Скрытое действие тоники приобретает в таких случаях характер намека, подразумеваемый смысл которого уходит в «подтекст»[9].

Однако исторически более ранним является прием открытого начального э к с п о н и р о в а н и я т о н и к и, при котором она выступает как исходное, первое звучание, подчеркиваемое метроритмически, неоднократно повторяемое или достаточно продолжительное (часто в виде тонической педали). Открытое экспонирование тоники существует наряду и в единстве с возникшим позже приемом ее начального становления.

Два названных способа введения тоники в известной мере соответствуют двум контрастным по характеру типам ладотональных структур: открытое экспонирование — более уравновешенному, устойчивому типу, последовательное становление — более динамичному, устремленному (ср., например, начальные этапы главных партий в первых частях 3-й и 9-й симфоний Бетховена). Но такое соответствие не следует понимать односторонне, как некую всеобщую закономерность, ибо открытое экспонирование тоники может быть принадлежностью ладотональных структур активного центростремительного типа, а последовательное становление — структур статически-рассредоточенного типа. Вместе с тем преобладание структур с открытым экспонированием или последовательным становлением тоники оказывается приметным музыкально-стилистическим признаком. Так, для Баха и Генделя, Гайдна и Моцарта исключительно характерны ладотональные структуры с открытым начальным экспонированием тоники. У Бетховена наряду со структурами такого типа часто возникают структуры с импульсивным начальным становлением тоники (1-я и 9-я симфонии, сонаты № 17, 18, 32), а во всей «флорестановской» сфере музыки Шумана прием начального становления безусловно господствует.

Два способа начального введения тоники графически можно представить следующим образом:



Характерным вариантом второго способа являются ладофункциональные структуры, где возникшее ощущение тоники в начальном созвучии тут же опровергается иным его значением (например, субдоминанты для доминантовой тональности), при окончательном же установлении тоники восприятие вновь возвращается к этому созвучию как тоническому. Таким образом, начальный аккорд выступает в трех различных значениях: первоначальной «мимолетной» тоники, субдоминанты в доминантовой тональности и восстанавливаемой в правах первоначальной тоники. Примеры такой «трехступенчатой» оценки начального аккорда тоники в C-dur — главная партия Сонаты № 21 («Аврора») Бетховена, начальный период Прелюдии ор. 35 № 3 Скрябина.

[9] Скрытое действие тоники лежит в основе ладофункциональных качеств гармонии, которые Ю. Н. Тюлин применительно к музыке XX века охарактеризовал как выступающие «в скрытом режиссирующем значении» (121, с. 134).

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

§ 3. Условия возникновения тонической функции тона или созвучия. Формы тонического созвучия

Для возникновения тонической функции тона или созвучия необходимы особые условия. Одни отличаются простотой и первозданностью, другие более сложны и появляются лишь на достаточно высокой ступени развития форм ладовой структуры. Условия эти обнаруживаются в различных сочетаниях.

Метрическая опорность, частота появления, протяженность в равной мере способствуют созданию тонических качеств как тона, так и созвучия.

Следующие условия определяют тонические качества только созвучия. Эти качества зависят, во-первых, от его вида и мелодического положения. В основном виде и в мелодическом положении основного тона созвучие более тонично, чем взятое в обращении или в мелодическом положении терцового или квинтового тона. Во-вторых, от степени консонантности созвучия. Чем консонантнее созвучие, тем легче и естественнее оно становится тоникой, и наоборот — диссонантность всегда сопротивляется тоничности, а в некоторых случаях (например, при неопределенности структуры самого созвучия) может вообще воспрепятствовать созвучию стать подлинной тоникой. Наконец, в-третьих, — от логичности появления данного созвучия в качестве результата, разрешающего противоречие между функционально разнонаправленными неустойчивыми созвучиями. Это условие (относящееся отчасти и к тоническим свойствам тона) особенно важно для последовательного становления тоники.

В связи с консонантностью и диссонантностью тонических созвучий возникает вопрос о соотношении этих качеств с ладовой устойчивостью и неустойчивостью, а также о формах и качествах самого тонического созвучия.

Как известно, консонантность не тождественна устойчивости, а диссонантность — неустойчивости, однако именно эти явления находятся между собой в прямой зависимости, часто объединяются и выступают вместе, усиливая друг друга. Такое соотношение оказывается исходной нормой при явном подобии двух единств-противоположений: консонанс — диссонанс и устойчивость — неустойчивость. Но кроме их прямой зависимости и параллелизма в музыке действуют своеобразные перекрестные связи, когда устойчивость объединяется с диссонансом, а неустойчивость с консонансом. Естественно, что «неподвижный» или являющийся целью движения диссонанс своей необычностью и внутренним противоречием будет выделяться гораздо больше, чем «движущийся» и малозаметный консонанс (не случайно в свое время септаккорды V и II ступеней — диссонансы — заняли преимущественное положение относительно консонирующих трезвучий тех же ступеней, как более яркие и действенные носители неустойчивых функций D и S).

Появление диссонирующих тонических созвучий — результат длительного исторического развития форм созвучий разных ладофункциональных групп. Сам процесс обновления форм тонических и нетонических созвучий весьма различен и в конечном счете определяется конкретным назначением созвучий в ладофункциональной системе. Для силы и яркости действия тоники нужна значительная стабильность и неподвижность, для силы и яркости действия любой нетоники необходимы изменяемость и подвижность. Поэтому формы тонического созвучия в подавляющем большинстве случаев и в самых различных историко-стилистических условиях значительно отличаются от форм созвучий нетонических.

Следует подчеркнуть, что диссонирующая форма тоники часто требует особо тщательного ее укрепления теми средствами, которые были названы в числе исходных условий установления тоники вообще (метрически опорное положение, частота появления, протяженность). В музыке второй половины XIX и в XX столетии освоению диссонирующих тоник значительно способствовало распространение ладотональных структур с открытым метроритмическим экспонированием тоники в виде разного рода педалей, остинато и т. п.

Тонические созвучия И. В. Способин разделял на истинные и условные тоники. К первым он относил только консонирующие тоники в виде мажорного или минорного трезвучия, ко вторым — все так или иначе диссонирующие тоники [10].

Принимая это разделение, следует, однако, внести некоторые уточнения в указанные понятия.

Среди диссонирующих тонических созвучий много таких, которые по их роли и качеству звучания являются бесспорно истинными, а не условными тониками. Таково, например, заключительное неполное тоническое трезвучие с внедрившимся побочным тоном (острым, «дразнящим» вводным тоном) в эпизоде «Улица просыпается» из балета «Ромео и Джульетта» Прокофьева или минорное тоническое трезвучие с добавлением снизу тритона в конце первой части 4-й сонаты Мясковского. Общее свойство таких диссонирующих тоник состоит в том, что в основе своей они содержат тоническое мажорное или минорное трезвучие полного или неполного вида, являются диссонантной модификацией мажорного или минорного тонического трезвучия. Поэтому классификация форм тонического созвучия в целом приобретает следующий вид:

---

[10] Ю. Н. Холопов в комментариях к «Лекциям» И. В. Способина указывает, что условными тониками Способин называл местные (переменные) тоники независимо от их консонантности или диссонантности (109, с. 235—236). Сообразно этому И. В. Способин определял истинные тоники по форме созвучия независимо от его места в контексте, а условные — по их месту в контексте, независимо от формы самих созвучий.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

1. Истинные тоники:

а) коренные (абсолютные) формы — мажорные и минорные трезвучия в полных или неполных видах (без терции или квинты; иногда — взятый в нескольких октавах основной тон);

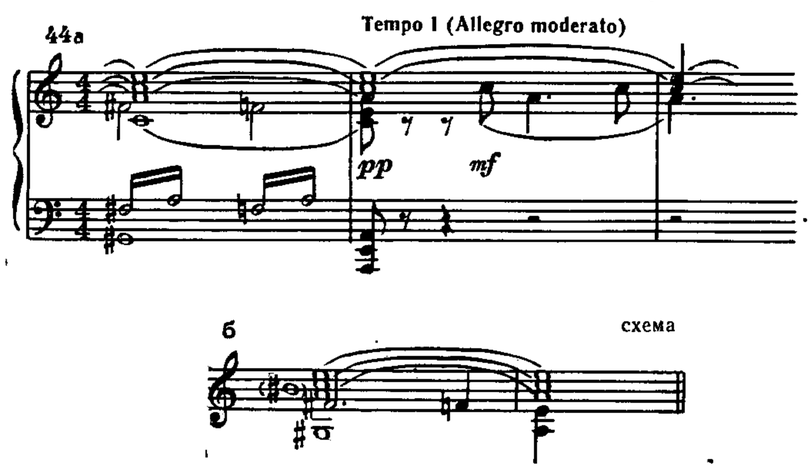
б) модифицированные формы—созвучия любой степени диссонантности, если в их основе лежит мажорное или минорное трезвучие в полном или неполном виде. Радиус действия всех истинных тоник не ограничен какими-либо условиями.

2. Условные тоники:

любые диссонирующие созвучия терцовой или нетерцовой структуры, не заключающие в себе признаков мажорного или минорного трезвучия. Радиус действия условных тоник ограничен либо разделом крупной формы, либо миниатюрной формой.

Тоническое созвучие, являясь целью предшествующего гармонического движения, как правило, значительно контрастирует своим звуковым составом созвучиям неустойчивых ладовых функций. Более того, свежесть звучания тоники является своеобразным интонационно-конструктивным законом ладофункциональной системы вообще. Однако иногда готовящаяся тоника частично предваряется своим основным тоном, содержащимся в непосредственно предшествующих разделах формы или созвучиях. Так, после средней части на педали *d* в басу вступает тоника D-dur в репризе второй части 6-й симфонии Чайковского, а доминантовый аккорд в кадансе «Танца рыцарей» из «Ромео и Джульетты» Прокофьева содержит в качестве побочного тона основной тон следующей за ним тоники. Иногда же готовящаяся тоника полностью включена в состав предшествующего многозвучного аккорда и затем «вычленяется»: при этом происходит не столько разрешение неустойчивого аккорда, сколько снятие инофункционального и диссонантного покрова, скрывавшего тонику. Один из самых впечатляющих примеров в этом роде — начало репризы первой части 3-й симфонии Рахманинова:

Рахманинов. Симфония № 3, ч. I



Такие интонационные находки самим нарушением указанной закономерности скорее подтверждают, нежели отрицают ее.

§ 4. Функции доминанты и субдоминанты (D и S)

В некоторых ладовых структурах соотношение устойчивости и неустойчивости полностью исчерпывается наиболее общим планом — соотношением Т и не-Т. Это ладовые структуры простейшего типа, встречающиеся в характерных построениях различных исторических эпох. Структуры, в которых обнаруживаются лишь устой и неустой, свойственны наиболее древним образцам музыки. Начиная со второй половины XIX столетия встречаются характерные построения, имеющие условную тонику в виде уменьшенного септаккорда или увеличенного трезвучия (часто называемые уменьшенными или увеличенными ладами). В подавляющем большинстве случаев ладофункциональные отношения сводятся в них к взаимодействию названной условной Т с не-Т. От древних образцов такие построения отличаются усложненными, изысканными формами созвучий Т и не-Т, а также тем, что они не представляют собой основного вида ладовой структуры, а лишь эпизодически инкрустируются в более прочное ладовое окружение. Наконец, ладовые структуры, имеющие лишь Т и не-Т, часто встречаются в разных стилистических условиях музыки XX столетия, где разнообразие конкретных форм Т и не-Т создается нередко при подчеркнутом отсутствии в их составе мажорных и минорных аккордов. Типичное свойство ладовых структур простейшего типа в музыке XIX—XX столетий — специфически повышенное колористическое, реже экспрессивное звучание, при характерном и значительном снижении общих динамически-конструктивных качеств.

Один из отличительных признаков исторически зрелой, развитой и многогранной ладовой структуры — внутренняя дифференцированность сферы неустойчивости, разделение сферы не-Т на контрастные неустойчивые ладовые функции доминанты (D), субдоминанты (S) и медианты (M). Наиболее важными в ладовой организации музыки до XIX века являются функции D и S, с XIX же века наряду с ними отчетливо прокладывает себе дорогу ладовая функция M в двух ее видах.

Ладовые функции D и S характеризуются одновременно общностью и различием. Общность состоит в том, что обе функции выражают ладовую неустойчивость и служат ее основными действующими силами. Общность выражается также в многообразии форм (в отличие от тоники, стремящейся к единой, унифицированной форме). Различие же заключается в их контрастном, подчас противоположном отношении к Т. Следующий ряд параллелей между D и S достаточно подробно раскрывает грани этого различия.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

D	S
Открыто, ярко и остро выраженная устремленность (тяготение) к T. Основной смысл функции D — активная направленность к утверждению T. D — центростремительная сила внутри ладофункциональной системы. Относительно слабое модуляционное движение в ходе от T к D, которое, однако, нарушением устойчивости часто вызывает ответное замыкающее движение от D к T (широко распространенные вопросо-ответные структуры).	Отсутствие активного и яркого тяготения к T[11]. Нередко — оспаривание, отрицание основной T и подчинение ее S в качестве переменной (местной) D. Основной смысл функции S — разветвленность действия при гораздо меньшей, чем у D, подчиненности T; усложнение гармонического движения, вызванное контрастом и противоречием с D. S — центробежная сила внутри ладофункциональной системы. Относительно сильное модуляционное движение в ходе от T к S.
Отчетливая способность многих аккордов D (в силу их определенной направленности к T и специфики строения) особенно ярко характеризовать тональность, в состав которой они входят.	Отсутствие активной направленности к T и специфики структуры у многих аккордов S — причина их меньшей, сравнительно с D, способности характеризовать тональность.
Автентичность, создаваемая взаимодействием D и T, — сфера наиболее динамичных ладофункциональных отношений в целом. Концентрация ладофункциональной динамики.	Плагальность, создаваемая взаимодействием S и T, — сфера уравновешенных и мягких ладофункциональных отношений. Нередко возникающая концентрация ладофункциональной статики и красочности.
Уклонение D от движения в T — главный источник интонационных эффектов так называемых прерванных оборотов («ложных последований», «эллипсиса»).	S в различных ее видах и формах — важнейшая цель движений, образующих прерванные обороты.
Значительная подвижность и податливость к разного рода преобразованиям. Формирование в сфере D явлений полифункциональности. D — нижний слой, фундамент полифункциональных сочетаний.	Бо́льшая, сравнительно с D, инертность (при всем многообразии модифицированных форм созвучий S). Верхний слой, надстройка в полифункциональных сочетаниях.
Особая значительность и фундаментальность аккордов D, имеющих в качестве баса V ступень ладотональности.	Отсутствие одной преобладающей ступени для аккордов S, появление их на разных диатонических и хроматических ступенях (с заметной тенденцией прилегания к V ступени).
Преобладание среди доминантовых аккордов V ступени созвучий, имеющих в основании мажорное трезвучие.	Бо́льшее или меньшее равновесие мажорных и минорных аккордов S (как в мажоре, так и в миноре).

Характер связей D и S с T и между собой находит по существу единодушную оценку в теории музыки. Что же касается предпосылок этих связей, то здесь в теоретических взглядах

[11] По замечанию Л. А. Мазеля, доминанта тяготеет к тонике, субдоминанта притягивается тоникой (62, с. 204).

намечаются подчас существенные расхождения. Обычно предпосылки эти сводятся к различию акустических оснований T, D и S (акустическая родственность T и D, неродственность T и S, выражаемые составом обертонового ряда от T). Несмотря на внешнюю убедительность (оперирование объективными звуковыми явлениями) и давнюю традицию таких объяснений, их следует признать односторонними, подменяющими в конечном счете закономерности музыкальной организации закономерностями физических свойств музыкального звука. Акустические закономерности включаются в общий ряд причин, определяющих характер соотношений ладовых функций, но не играют при этом решающей роли [12].

Свойства T, D и S вытекают из целостной системы ладовой структуры, требующей одновременно строгого единства и многообразного контраста между однопорядковыми составными частями. Дифференциация сферы неустойчивости приводит к возникновению контрастных ладовых сил «действия» и «контрдействия» в виде D и S. В формировании исходного и в то же время глубоко различного отношения D и S к T действуют сильные и жизнеспособные установки и традиции, обобщающие многовековый опыт музыкальной практики и восходящие в своих истоках к историческому процессу смысловой дифференциации музыкальных и речевых интонаций, некогда слитых в синкретическое целое.

Сходство отношений D и S к T заключается не только в том, что обе неустойчивые функции образуют единую сферу не-T. Оно состоит и в интонационно-стабильных, наиболее легко и естественно интонируемых интервальных соотношениях созвучий этих функций с T (чистая кварта — чистая квинта). Именно чистые кварты и квинты с особой точностью и эффективностью контролируют и скрепляют систему звуковых связей в ладовой структуре. Не случайно исследования и учебные руководства по гармонии, когда речь идет о соотношении T, D и S, как правило, апеллируют к I, V и IV ступеням ладовой структуры, имея при этом в виду и мелодические ступени-тоны, и основания созвучий соответствующих функций. В историческом отборе созвучий D и S и в их интервальных соотношениях с T сыграли существенную роль также особенности диатонического ступенного состава ладовых структур, как и кристаллизация терцовой структуры аккордов, начавшаяся на ранних этапах истории гармонии.

Различие соотношений D и S с T начинается с различия в звуковом составе созвучий D и S относительно созвучия T. Один из характернейших атрибутов ладовой функции D — отротяготеющий вводный тон — входит в состав аккорда D, тогда как S лишена его. Более того, основной тон T предварен

[12] Убедительная концепция ладовых функций D и S, исключающая примат акустики в их объяснении, предложена Л. А. Мазелем (62, гл. VI).

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

в аккорде S. Отсюда следует острота и активность сопряжения D — T в отличие от S — T. Немаловажным обстоятельством в этом аспекте является восходящее, интонационно более напряженное движение тонов доминантового аккорда к аккорду тоническому, тогда как тоны субдоминантового аккорда движутся к нему более мягко, в нисходящем направлении. Отсутствие вводного тона или его понижение в аккорде D «размагничивает» ладовую функцию аккорда; с другой стороны — наличие V ступени в басу сообщает в целом отчетливую функцию D почти любому созвучию. Отсюда V ступень всегда D — чрезвычайно активная и в мелодическом, и в гармоническом плане.

Контрастируя T в качестве неустойчивых функций ладовой структуры, S и D в неменьшей мере контрастируют друг другу. Это вызвано как отсутствием общих тонов, так и «взрывчатым» тритоновым соотношением основного тона S и терции D, намечающим последующую T и требующим разрешения в нее [13].

Если соприкосновение S и D заставляет ожидать T и позволяет ощутить ее не только ранее реального появления, но даже и без такового, то кадансообразный оборот T—S—D—T, заключающий взаимодействие S и D в тонические рамки, с исчерпывающей полнотой раскрывает конкретный характер ладовой структуры, которой этот оборот принадлежит. Поэтому часто в музыке различных эпох и стилей начальное экспонирование главной тональности осуществлялось посредством этого оборота в разных его модификациях. Таким оборотом, совмещающим начальное экспонирование T с ее становлением, открываются, например, многие сочинения И. С. Баха (в частности, прелюдии «Хорошо темперированного клавира»). Прочность и замкнутость оборота настолько велики, что для дальнейшего развертывания формы возникает необходимость в их преодолении. У Баха средством такого преодоления оказывается обычно секвенция. Вместе с начальным оборотом она создает в гомофонических условиях яркую аналогию известной структуре темы фуги, содержащей индивидуализированное мелодическое ядро и секвентное развертывание. Начальный оборот-тезис, экспонирующий тональность, нередко совмещается в своих границах с изложением темы произведения или ее существенной части.

Оборот T—S—D—T сохранил свою жизнеспособность в послебаховскую эпоху, встречаясь как типизированная интонация-формула в музыке Моцарта (начало Симфонии g-moll, хора «Ave verum» и других сочинений), Бетховена (тема среднего раздела из второй части сонаты № 6, начала первых частей сонат № 9 и 10, главная тема первой части 4-й симфонии), Брамса (начало первой части 4-й симфонии). Этот же оборот в виде последования тональностей (ладовых функций высшего порядка) открывает Увертюру к «Руслану и Людмиле» Глинки, он же в виде характерного атрибута полной мажоро-минорной структуры (I_3^5 — $\flat$ VI_3^5 — маж. III_3^5 — I_3^5) излагается в начале номера «Джульетта-девочка» из «Ромео и Джульетты» Прокофьева.

[13] Когда в последовании S—D или D—S одно из названных созвучий приобретает переменную функцию T (тоникальность), то верхнее созвучие будет для нижнего лидийской S (мажорное трезвучие II ступени), а нижнее для верхнего — миксолидийским трезвучием VII ступени (но не D). В ладовых связях такого рода каждая из переменных тоник недостаточно прочна, а сопряженная с нею неустойчивая функция не обладает активным стремлением к тонике.

Указанный оборот является концентрированным выражением диалектической логики ладотональной организации. Поэтому необходимо последовательно рассмотреть все образующие его фазы ладогармонического движения и их конкретные результаты.

1. Начальное звучание T. Восприятие ее именно в качестве тоники — логически опорной точки для соотнесения и закономерного объединения с нею всего дальнейшего. Ожидание последующего звучания, подтверждающего или опровергающего тоническое значение первого созвучия.

2. Появление S. Отрицание первоначальной T неустоем — мягким в своем тяготении к ней, но легко ставящим T в подчиненное положение D по отношению к себе (особенно — в условиях мажора и при S в виде мажорного или минорного трезвучия). S выступает здесь как сила ладофункционального «контрдействия». Возникновение модуляционного движения автентического типа, смещающего тональный центр, наделяющего T и S переменными ладовыми функциями D и T. Ожидание последующего звучания, разъясняющего истинный ладофункциональный смысл обоих аккордов, их основные и переменные ладовые функции. Вместе с тем начальное ощущение первого аккорда в качестве T не снимается (настолько велика интонационная роль первоначального звучания) — оно лишь на время отступает.

3. Вступление D. Яркая вспышка, кульминация ладофункциональной неустойчивости, вызванная взаимодействием наиболее контрастных, противоположно направленных неустойчивых функций. Преодоление «контрдействия» (центробежной силы S центростремительной силой D), разъяснение ладофункциональных значений трех первых звеньев оборота. Окончательное восстановление в правах начальной T и одновременно — ощущение готовящейся заключительной T независимо от ее последующего реального появления или подмены («обхода»). Прямое, сильное и открытое тяготение к T, усиленное и обостренное конфликтом с предшествующей S и тем самым еще более четко ориентированное на необходимость последующего появления T. Этап, синтезирующий экспонирование T с ее становлением. Особая прочность ожидаемой T — не только экспо-

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

нированной вначале, но и «завоеванной» в столкновении противоречивых неустойчивых функций.

4. Возникновение заключительной Т. Логический вывод из предшествующего ладофункционального движения, конечная цель и разрешение его противоречий. Завершение экспонирования ладовой структуры.

Оборот T—S—D—T в виде последования аккордов составляет содержание так называемого полного каданса, часто заканчивающего музыкальную форму. Если этот оборот в качестве начального тезиса кратко очерчивает основополагающие ладофункциональные фазы предстоящего гармонического движения, то полный заключительный каданс лаконично резюмирует это движение как уже осуществленное; так перебрасывается своеобразная ладотональная арка от начала к концу музыкального целого.

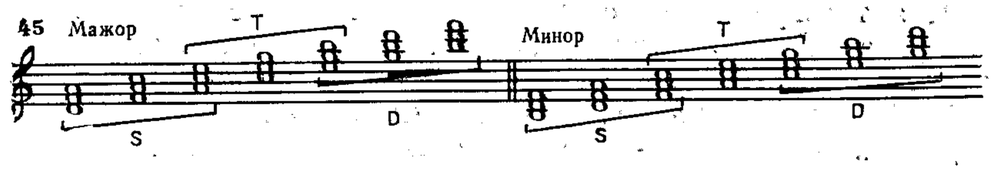
В виде последования тональностей — ладовых функций высшего порядка — оборот T—S—D—T иногда становится основой тональной структуры всей формы, фигурируя наряду с более типичным и распространенным вариантом T—D—S—T. В аккордовых последованиях подобная «перестановка» звеньев S и D встречается реже: сопряжение D с последующей за ней S ведет к отступлению от логически более простого и обычного постепенного нарастания тяготения к T и вызывает яркий эффект прерванного оборота (начало Канцонетты из Скрипичного концерта Чайковского, Прелюдии D-dur, op. 11 Скрябина, первой части 4-го концерта Рахманинова).

§ 5. Ладофункциональная систематика созвучий. Созвучия нижней и верхней медианты как особые компоненты ладофункциональных групп S и D

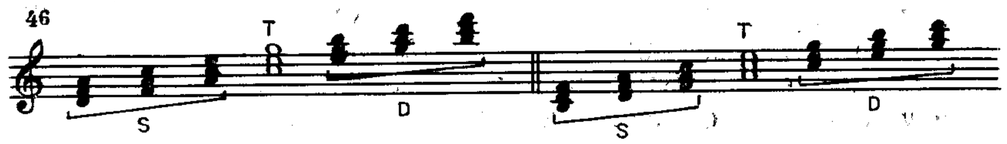
Как известно, VI и III ступени мажора или минора, а также построенные на этих ступенях созвучия называются медиантами: VI — нижней медиантой, III — верхней. Эти названия указывают на местоположение тонов и созвучий VI и III ступеней — посередине между тонами и созвучиями I и IV ступеней, с одной стороны, I и V — с другой (отсюда сам термин «медианта»). Кроме того, понятия медиант нередко привлекаются к характеристике интервальных соотношений между созвучиями и тональностями. По существу они в таких случаях служат синонимами или эквивалентами терцовых соотношений (на правах таких же синонимов фигурируют понятия тонико-доминантовых, тонико-субдоминантовых — и кварто-квинтовых соотношений). Однако ладофункциональная трактовка обеих медиант различна в зависимости от конкретного значения, которое придается тонам, созвучиям и тональностям VI и III ступеней.

Ладофункциональная систематика тонов и созвучий, входящих в состав тональности, имеет два основных варианта. Первый, более распространенный, исходит из признания трех ладо-

функциональных групп созвучий внутри мажора или минора[14], каждая из которых содержит три различных созвучия в своем составе:



Второй вариант исключает тоническую группу — тонику представляет здесь лишь один тон или одно созвучие, которые не разделяют свою функцию с каким-либо другим тоном или созвучием:



Как видно из приведенных примеров, оба варианта имеют в основе терцовое расположение созвучий всех ступеней мажора или минора; в центре находится тоническое созвучие, доминантовые же и субдоминантовые созвучия располагаются симметрично от тоники вверх («вправо») и вниз («влево»). Сообразно убыванию общих тонов с тоникой, возрастает интенсивность доминантовой или субдоминантовой функции созвучий, что в равной мере отражено в обоих вариантах. Но на этом кончается их сходство и далее следуют существенные различия.

Признание тонической группы созвучий основывается на трех доводах.

---

[14] Идея трех ладофункциональных групп созвучий, выдвинутая Г. Риманом (см., например: 88, с. 14 и 103—104), имеет последователей как в зарубежной, так и в отечественной теории музыки. Среди зарубежных работ, в которых отражена систематика Римана, можно указать, например, «Учение о гармонии» Р. Луи и Л. Тюиля (161, с. 122 и др.). Ф. Геварт придерживался иной точки зрения, не выделяя в своей классификации ладовых функций созвучия тонической группы (155, с. 41).

К числу работ отечественных авторов, где фигурирует тоническая группа созвучий, принадлежат, например, труды Г. Л. Катуара (48, I, с. 15—17), Ю. Н. Тюлина (120, с. 176—179), Л. А. Мазеля (62, с. 272—274), Т. С. Бершадской (22, с. 79—81) и других авторов; последовательно проведена эта идея во всех изданиях широко известного «бригадного» Учебника гармонии (112).

В то же время в отечественном теоретическом музыкознании отчетливо наметился отход от римановской ладофункциональной систематики созвучий. Так, тоническая группа созвучий отсутствует в концепции Б. Л. Яворского; один из авторов «бригадного» Учебника — И. В. Способин — весьма критически относился к теоретическому положению о тонической группе, особенно в 40—50-е годы; отрицательная оценка этого положения высказана В. О. Берковым (16, с. 34—35 и 36—37) и М. А. Этингером (147, с. 73—74).

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

1. Максимальное число общих тонов с тоническим трезвучием (два) у трезвучий VI и III ступеней.

2. Трезвучие VI ступени появляется в прерванных оборотах и кадансах вместо ожидаемой тоники (якобы на правах последней), а трезвучие III ступени часто предшествует S (тоже на правах T, ибо считается, что после D не может появиться S).

3. T должна иметь своих «заместителей» подобно тому, как в группах D и S какое-либо одно созвучие может быть заменено (замещено) одним из двух других.

Из признания тонической группы следует функционально-двойственная трактовка медиантовых созвучий, сообразно которой трезвучие VI ступени совмещает функции T и S, а трезвучие III ступени — T и D. Созвучия-медианты раскрываются при этом как некие переходные, связующие звенья между T и S или T и D — звенья, родственные по своим ладофункциональным качествам каждой из связуемых контрастных функций.

Основные возражения против охарактеризованного варианта ладофункциональной систематики сводятся к следующему.

Общность звукового состава трезвучий I и VI, I и III ступеней действительно максимальна. Но при выдвижении этого аргумента не учитывается ладовое качество совпадающих тонов (принимается во внимание лишь сам факт их совпадения), качественная множественность различных явлений, возникающих на основе одного и того же звукового материала. Трезвучие VI ступени совпадает своей терцией и квинтой с двумя тонами тонического трезвучия, но главный, основной его тон — ярко выраженная субдоминантовая ступень, входящая в состав всех субдоминантовых созвучий ладотональности (часто сама VI ступень характеризуется как «первичный субдоминантовый признак»; см., например, 120, с. 181). Это трезвучие, контрастирующее тоническому своей структурой и характером (в мажоре — минорное, в миноре — мажорное), почти всегда выступает в основном виде, а ладовую функцию любого аккорда определяет его основной тон. Отсюда достаточно ясны реальные субдоминантовые свойства трезвучия VI ступени, тонические же свойства его ограничиваются чисто формальной общностью звукового состава. Для определения ладовых функций созвучий важно учитывать не только то, что в них совпадает, но и то, чем они отличаются друг от друга.

Трезвучие III ступени совпадает с тоническим трезвучием своим основным тоном и терцией, но зато в качестве квинты имеет вводный тон — наиболее неустойчивую и острую доминантовую ступень, входящую в состав всех доминантовых созвучий ладотональности (часто VII ступень характеризуется как «первичный доминантовый признак»; см.: 120, с. 181). В этом трезвучии, также контрастирующем тоническому своей структурой и характером (минорный аккорд в мажоре, мажорный в миноре), ярко выступают доминантовые качества, особенно в его секстаккорде, так называемой «доминанте с секстой». Тонические же признаки и здесь оказываются лишь выражением формальной общности звукового состава [15].

Наконец, если в систематике созвучий последовательно исходить из общности их звукового состава, то должно было бы признать функционально двойственными также трезвучия II и VII ступеней, имеющие два общих тона. Однако ни одно из них не получает истолкования как S/D или D/S — напротив, они всегда характеризуются как интенсивные носители единой ладовой функции S (трезвучие II ступени) и D (трезвучие VII ступени); лишь объединяясь, они образуют функционально-двойственный септаккорд VII ступени.

Что касается появления трезвучий VI или III ступени вместо тонического в качестве заменяющих его, то здесь при теоретическом рассмотрении вопроса совершается подмена одного хода рассуждения другим. Появление одного созвучия вместо другого в некоторых случаях может действительно означать «передачу ладофункциональных прав» — например, взаимозаменяющими созвучиями с сохранением одной и той же ладовой функции будут IV_3^5 и II_6 или V_3^5 и III_6. В других же случаях имеет место специальное отступление от взаимозаменяемости, и расчет делается на сильный и явный контраст появляющегося ожидавшемуся. Так, в прерванном обороте или кадансе следование трезвучия VI ступени за трезвучием или септаккордом V есть характерное тормозящее появление S после D (а не возникновение некоего «варианта тоники»); именно этим эффектом и руководствовались композиторы. Трезвучие VI ступени, появляясь вместо ожидавшейся T, «замещает» ее иной, явно нетонической функцией лишь в плане вытеснения и отстранения, но никак не на правах функционально равнозначного варианта. Пример, отчетливо поясняющий подлинную роль трезвучия VI ступени в прерванных оборотах, — начало второй части Концерта для фортепиано Скрябина (тема вариаций), где непосредственно перед прерванным кадансом с трезвучием VI ступени выступает оборот, в котором V_7 разрешается в IV_6. Эти два разрешения доминанты в аккорды, одинаковые по ладофункциональному значению, создают родственные интонационные обороты. То, что доминанта нередко образует прерванный оборот или каданс с IV_6, вполне аналогичный кадансу с трезвучием VI ступени, подтверждается примерами из музыки и других эпох (Прелюдия es-moll из I тома «Хорошо темперированного клавира» Баха, «Ave verum» Моцарта).

---

[15] В названном «бригадном» Учебнике гармонии понимание трезвучий VI и III ступеней как ладофункционально двойственных выражено в двойственном их обозначении. Однако если в первом издании Учебника эти трезвучия обозначены как T/S и T/D, что подчеркивает в них примат тонических качеств, то в последующих изданиях на обозначении их сделан иной «ладофункциональный акцент» — S/T и D/T, выдвигающий на первый план нетонические качества аккордов и тем самым более близкий к истине.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

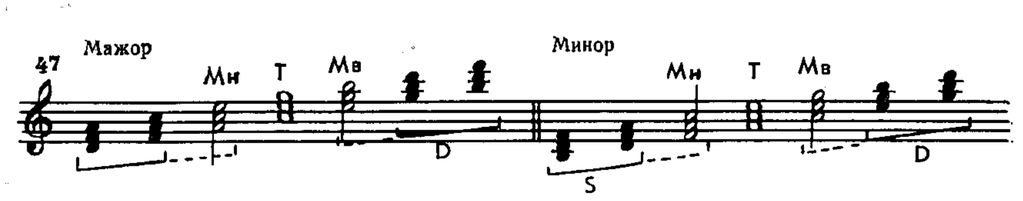
Следовательно, неверно было бы говорить о трезвучиях VI и III ступени как о заместителях тоники, функционально родственных ей, ибо применение этих аккордов в музыкальном контексте свидетельствует об их субдоминантовых и доминантовых, а не тонических качествах. Их ладофункциональная двойственность не подтверждается музыкальной практикой. И трезвучия VI и III ступени (чаще III_6) в музыке до XIX века выступают в качестве наиболее мягких представителей соответствующих ладофункциональных групп созвучий — S и D.

Против признания тонической группы созвучий могут быть выдвинуты наконец и другие, не менее важные аргументы. О тонической группе в целом обычно говорится применительно к строго централизованным ладовым структурам, где сильнейшим образом выражена естественная вообще для T тенденция к единичности, стабильности и инвариантности, которая подчеркнуто противостоит характерной для D и S тенденции к многочисленности, мобильности и гибкому варьированию форм. Речь при этом не идет о составных — переменных ладовых структурах, в которых наряду с главной тоникой может быть еще несколько подчиненных, то есть действительно образуется «тоническая группа» тонов и созвучий. Но и здесь ни одна из тоник не замещает какую-либо другую, а является принципиально иной, отличающейся от всех остальных. Идея тонической группы (вне переменных ладовых структур) могла сложиться лишь на основе заметного звукового совпадения тонического трезвучия с трезвучиями VI и III ступеней вследствие относительной мягкости и приглушенности субдоминантовых и доминантовых свойств этих трезвучий, а также в связи с внешней убедительностью симметричной конструкции схемы (см. пример 45). Однако и схематическая симметрия в отношении аккордов VI и III ступеней не подтверждается практикой. В музыке, как уже говорилось, трезвучие VI ступени фигурирует почти исключительно в основном виде, тогда как трезвучие III ступени — преимущественно в виде секстаккорда. Даже в условиях переменных структур с тониками, отстоящими друг от друга на терцию, лишь структура с главной мажорной тоникой воспроизводит соотношение созвучий VI — I — III ступеней (например, «Павана» Равеля: e — **G** — h — D). В структуре же с главной минорной тоникой выступает чаще соотношение I—III—V ступеней (например, «Память о солнце», ор. 27 № 3 Прокофьева: **a** — C — e).

Из сказанного следует, что медианты — трезвучия VI и III ступеней — выступают в качестве мягких S и D, отнюдь не претендуя на роль заместителей тоники. Поэтому второй вариант ладофункциональной систематики созвучий, исключающий тоническую группу, является более правомерным, более точно отражающим истинные ладофункциональные связи и группировки.

§ 6. Медианта как особая ладовая функция двух разновидностей (M_S и M_D)

Ладофункциональное положение медиантовых созвучий VI и III ступеней существенно обновляется в музыке XIX века. Параллельно с их прежней ладофункциональной трактовкой (о которой говорилось выше) начинает действовать иная. Процесс этого изменения — качественного и количественного — отчетливо обозначается в музыке Бетховена и Шуберта, а также Шопена, Шумана, Глинки. Созвучия VI и III ступеней появляются гораздо чаще, чем раньше, а главное — их роль делается многообразнее, что становится особенно заметным к середине века. Если раньше они в основном светили отраженным светом S и D, то теперь, не утратив и этой роли, приобрели достаточно весомое самостоятельное значение, образовав по существу новую, внутренне дифференцированную неустойчивую функциональную группу, обладающую яркой спецификой, — группу медиант. Значение этой функциональной группы во многом определило качественное отличие гармонии XIX века от гармонии предшествующих эпох. По-прежнему никак не претендуя на замещение тоники, медиантовые созвучия усиливают свое взаимодействие с ней, что позволило им занять новое положение. Аккорды VI и III ступеней в подчеркнутом взаимодействии с тоникой преодолевают свои субдоминантовые и доминантовые качества, все более выдвигаясь на роль особой ладовой функции медианты (M) с двумя разновидностями: нижней ($M_н$) и верхней ($M_в$). Таким образом складывается расширенная ладовая структура с функциями T, D, S и M, а ладофункциональная систематика тонов и созвучий приобретает следующий вид:



Учитывая стремление медиант к самостоятельности при сохранении не до конца «преодоленных» субдоминантовых и доминантовых свойств, $M_н$ можно обозначить как медианту субдоминантового характера (M_S), $M_В$ — как медианту доминантового характера (M_D).

Образование качественно новой ладофункциональной группы медиант привело в XIX столетии к возникновению еще одного характерного плана ладофункциональных отношений, расширившего выразительный и красочный потенциал ладовой структуры и составившего важное ее отличие от структур, располагавших лишь группами доминант и субдоминант. Оба плана ладофункциональных отношений можно пояснить следующей схемой:

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

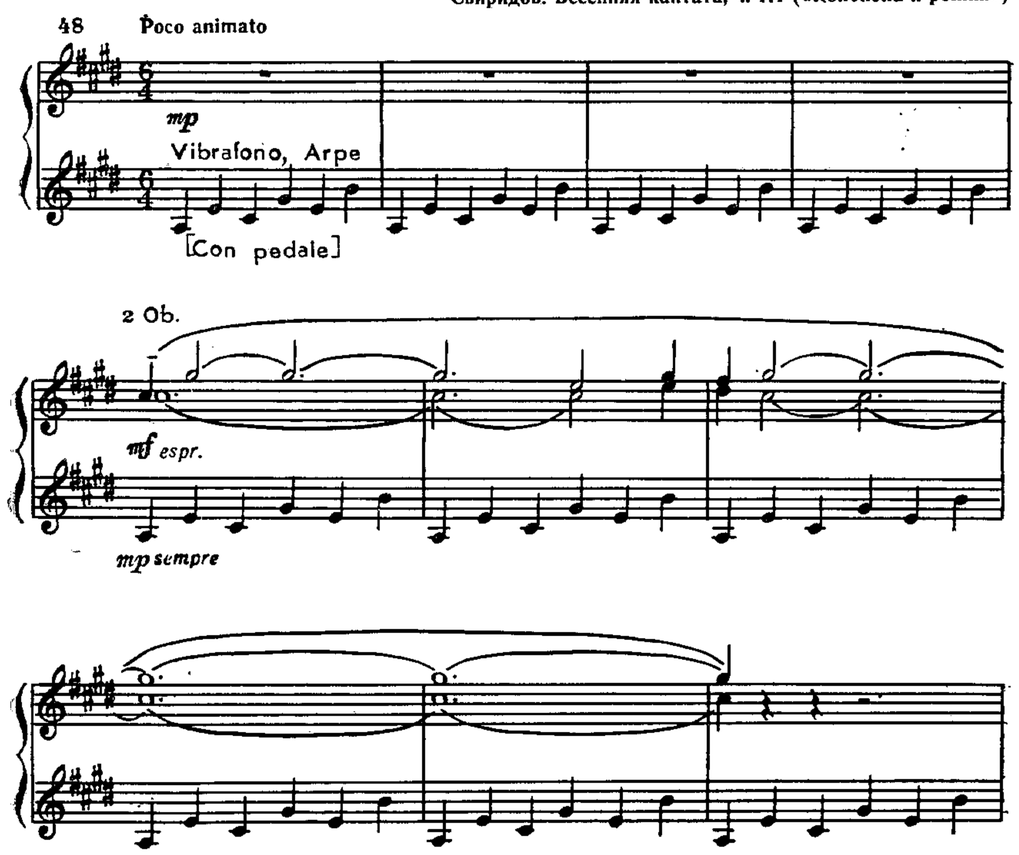
(I) T	(IV, II) S	(V, VII) D	Интервальные соотношения с тоникой — квинта (кварта) и секунда.
	(VI) $M_н$ (M_S)	(III) $M_в$ (M_D)	Интервальное соотношение с тоникой — терция.

Возросшая в XIX веке самостоятельность ладовой функции M обнаруживается во многих аспектах. Она образовала обширную сферу медиантовых явлений, стала источником романтической терцовости в самых различных ее интонационных воплощениях. Обращает на себя внимание многочисленность непосредственных сопряжений медианты с тоникой и медиант между собою в серединных оборотах или кадансах, например: I—VI, I—III, VI—I, III—I, I—VI—I, I—III—I, I—VI—III—I, I—III—VI—III—I, VI—III, III—VI и т. п. (см.: Брамс, Вальс As-dur, op. 39; Чайковский, тема вариаций F-dur, op. 19 № 6 и Марш из «Щелкунчика»). Заметно распространяются медиантовая направленность модулирующих построений (частое окончание модулирующих периодов в одной из медиантовых тональностей) и медиантовые тональные соотношения опорных разделов формы (например, главной и побочной партии в сонатной форме). Все более характерными становятся составные — переменные ладовые структуры, тоники которых находятся в медиантовых отношениях (такие отношения возникают иногда даже на уровне тональных структур крупных форм в целом — например, в Фантазии f-moll, в Скерцо b-moll, в Балладе F-dur Шопена). Нередко характерные элементы медиант включаются в тоническое созвучие на правах побочных тонов, участвуя в обновлении его форм (такова, например, субтерция в тоническом аккорде, открывающем репризу Вступления к «Парсифалю» Вагнера, в Прелюдии a-moll, op. 51 № 2 Скрябина, в романсе «Память о солнце», op. 27 № 3 Прокофьева, секста в первой из «Трех русских песен» Рахманинова и т. п.).

Интонационный фонд гармонии XIX и XX веков значительно обогатился обширной сферой выразительных и красочных медиантовых отношений. Нужно отметить, что созвучия медианты, как правило, фигурируют в виде чистых красок мажорных или минорных трезвучий, подчеркивающих тем самым свой контраст трезвучию тоническому, а наличие двух общих тонов с последним оказывается чрезвычайно важной опорой для эффектов многообразного гармонического варьирования. Там, где обычные D и S слишком резки в своей активной определенности, выступают нежные и прозрачные краски медиант (романс «Отчего?» или тема Andante non tanto из Интродукции «Опричника» Чайковского, начало хора гусляров из II действия «Снегурочки» или трио в Шествии князей из «Млады» Римского-Корсакова, трио из Скерцо 5-й симфонии Глазунова или средняя часть «Шествия гномов» Грига, Прелюдия G-dur Рахманинова и др.).

Очень часто в качестве характерного ладофункционального признака русской народной и профессиональной музыки указывается плагальность. Но не менее важным признаком оказывается и медиантовость. Она выявляется как во взаимооттеняющих чередованиях медиант с тоникой, так и в многообразных красочных слияниях с нею:

Свиридов. Весенняя кантата, ч. III («Колокола и рожки»)



Пятизвучный комплекс *a — cis — e — gis — h*, изложенный в виде звончато-певучей, словно плывущей в воздухе гармонической фигурации-остинато, исчерпывает собою гармонию всей части. Благодаря метрическому размещению тонов в фигурации особенно рельефно выделяются трезвучия *a — cis — e* и *e — gis — h*. Только протяжная подголосочная вязь двух гобоев-«рожков» и терция *e — cis*, интонируемая в оркестре колоколами, выявляют подлинную опору гармонии — тоническое трезвучие натурального cis-moll, плотно окутанное и приглушенное медиантовыми наслоениями.

Музыка эта, создавая образ родной земли поэтической звукописью двух исконных «звучащих» ее атрибутов — колоколов и рожков, — возвышается до обобщающего выражения русской музыкальной лирики нашего времени.

Новая роль медиант в музыке XIX и XX столетий позволяет сделать следующий вывод. Частичное совпадение звукового

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

состава созвучий M и T не только не выражает совмещения признаков разных ладовых функций (о чем говорилось выше), а, наоборот, акцентирует различие, подчас даже противоречие между этими функциями. В музыке XIX века оно обычно преодолевается главенством единой функции $M_н$ или $M_в$. В специфических ладотональных и фактурных условиях, типичных для музыки XX века, такое различие может оказаться первичной основой для возможной полифункциональной трактовки мажорного или минорного трезвучия, которые до этого времени выступали только как монолитные ладофункциональные единства. В музыке же XIX века в созвучиях медианты чаще наблюдается лишь предпосылка для полифункциональной трактовки мажорных и минорных трезвучий (в гораздо более реальном и ярком полифункциональном значении выступает, например, кадансовый квартсекстаккорд).

Сказанное выше охватывает лишь основные, исходные диатонические виды медиантовых аккордов, встречающиеся в условиях строго диатонических, натуральных форм мажора и минора. Ладовые структуры хроматического ступенного состава ведут к хроматическим модификациям и медиант, что вносит различные, подчас весьма существенные коррективы в их ладофункциональный смысл. Воздействие альтераций на ладофункциональное значение аккордов-медиант в основном сводится к следующему.

Одни хроматические преобразования делают медиантовый аккорд настолько четкой и определенной S или D, что характерные признаки собственно функции M при этом совершенно исчезают. Таковы, например, в мажоре $\flat VI_3^5$ (одна из сильнейших субдоминант) или мажорные аккорды III ступени (яркие и интенсивные доминанты).

Под воздействием других альтераций медиантовые аккорды приобретают характерные свойства полифункциональных созвучий, в некоторых случаях вполне определенно реализуемые. Это, например, минорное трезвучие $\flat VI$ ступени в мажоре или «Шубертов аккорд» — минорное трезвучие VI ступени в миноре (аккорды S, терцовый тон которых энгармонически совпадает с вводным тоном — ярким атрибутом D).

Хроматические медиантовые аккорды с названными альтерационными преобразованиями радикально закрепляются в группах S и D. Некоторые из них в контексте часто приобретают характерное положение мнимых аккордов — например, минорные трезвучия на $\flat VI$ ступени мажора и на VI ступени минора, мажорное трезвучие III ступени мажора и минорное трезвучие $\sharp$ III ступени минора.

И наконец, хроматические изменения медиантовых аккордов иногда приводят к значительному ослаблению их ладофункциональной связи с тоникой, к их своеобразной ладофункциональной инертности. Группу явлений такого рода представляют, например, $\flat III_3^5$ и мажорное трезвучие VI ступени мажора,

$\sharp VI_3^5$ и минорное трезвучие III ступени минора. Нетрудно заметить, что сопряжения этих аккордов с тоникой в точности воспроизводят характерные соотношения, которые лежат в основе хроматических малотерцовых рядов созвучий, отличающихся ладофункциональной неопределенностью и нейтральностью, подчеркнуто внетональной сущностью.

Глава VIII

ПЕРЕМЕННЫЕ ЛАДОВЫЕ ФУНКЦИИ

§ 1. Понятие об основных и переменных ладовых функциях

Рассмотренные выше соотношения между тоникой и неустойчивыми функциями выражают общий, интегрирующий план ладовой структуры. Однако наряду с этим планом в ней заключен другой — частный, дифференцирующий. Оба плана, активно взаимодействуя, образуют сложную систему ладофункциональных связей и зависимостей, которая отчасти обнаружилась при анализе оборота T — S — D — T. Два начальных звена этого оборота, будучи прежде всего T и S главной тональности, создали в качестве своеобразной надстройки к своему основному значению отчетливое соотношение D и T подчиненной тональности (тональности S). Каждое из звеньев предстало при этом одновременно в двух различных ладофункциональных значениях, отразивших принцип субординации: в первичном, главном, выраженном более сильно и ярко (T и S главной тональности), — и вторичном, подчиненном, выраженном более мягко (D и T подчиненной тональности). Первичное в данном случае выражено движением от устоя к неустою, вторичное — от неустоя к устою.

Так в одних и тех же созвучиях лаконичного гармонического оборота совместились противоположно направленные действия, возник своего рода ладофункциональный контрапункт. И основной оборот, и сложившаяся над ним надстройка в сущности воплощают один и тот же исходный принцип ладовых соотношений и характеризуются общей системой ладовых функций, образующих, однако, в данном случае явления двух порядков, глубоко различных по своему качеству, весомости и направленности. Взаимодействие-контрапункт ладовых функций обоих порядков в живой музыкальной ткани не ограничивается рамками отдельных кратких оборотов, подобных рассмотренному выше, а охватывает и пронизывает всю ее организацию.

Главенствующий целостный, интегрирующий план музыкальной организации в сфере ладовой структуры создается и обеспечивается центростремительной тенденцией тональной замкнутости. Эта тенденция воплощается в централизующем действии

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

ладовых функций первого порядка, направляющих и стягивающих общее ладофункциональное движение к единой главной тонике. Ладовые функции, выражающие непосредственные связи тонов и созвучий ладовой структуры с ее главной тоникой, называются основными ладовыми функциями.

Подчиненный частный, дифференцирующий план музыкальной организации в сфере ладовой структуры создается центробежной тенденцией модуляционности. Эта тенденция обнаруживается в расчленяющем действии ладовых функций второго порядка, направленном к преодолению тональной замкнутости путем отрицания главной тоники и выдвижения новых — местных, временных тоник (реально звучащих, как в рассмотренном примере с оборотом T — S — D — T, или только подразумеваемых, скрытых). Ладовые функции, выражающие связи тонов и созвучий ладовой структуры с какими-либо местными, временными центрами притяжения, называются переменными ладовыми функциями[16].

Переменные ладовые функции действуют в рамках замкнутой ладовой структуры и возникают как следствие лишь временного и достаточно мягкого смещения (перемены) тонального центра. Преодолевая в известной мере первичную гравитацию главного тонического центра, отрицая его и выдвигая тоны или созвучия, претендующие на роль нового центра, переменные функции образуют особый уровень модуляционности, никогда не достигающий уровня тональной замкнутости.

В наиболее общем определении переменные ладовые функции можно охарактеризовать как вторичные ладовые функции тона или созвучия, действующие одновременно с первичной, основной ладовой функцией данного тона или созвучия.

Основные и переменные ладовые функции представляют собою диалектическое единство разнонаправленных стремлений, одновременно взаимоотрицающих и взаимоутверждающих друг друга. Воздействию их подлежат все конкретные носители ладовых функций — тоны, созвучия и тональности. Каждый тон или созвучие ладовой структуры оказывается поэтому функционально двойственным, совмещающим отношение к главной, основной тонике с отношением к возникающим в процессе гармонического движения подчиненным, переменным тоникам.

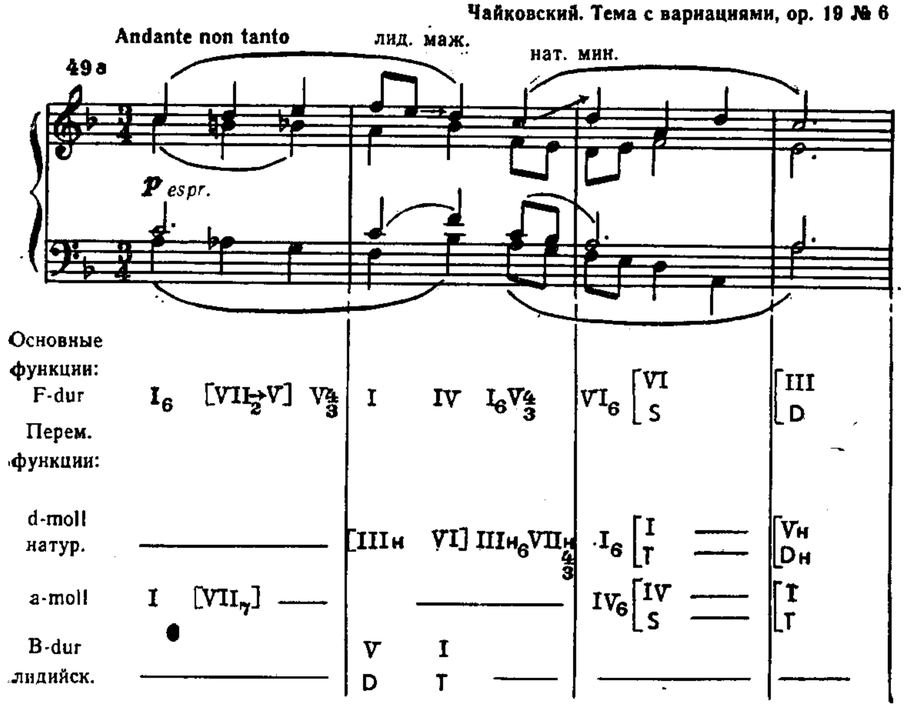
Непосредственным и важнейшим результатом совместного действия основных и переменных ладовых функций является многоплановость смысловых значений тонов и созвучий в рамках ладовой структуры. Эта многоплановость в

[16] Теория переменных ладовых функций создана Ю. Н. Тюлиным и впервые изложена в его «Учении о гармонии» (120, гл. VII). Эта теория — одно из самых крупных достижений музыкальной науки XX столетия.

Обозначения ладовых функций двух различных порядков как основных и переменных также принадлежат Ю. Н. Тюлину. И. В. Способин применял в этом значении понятия центральных и местных функций.

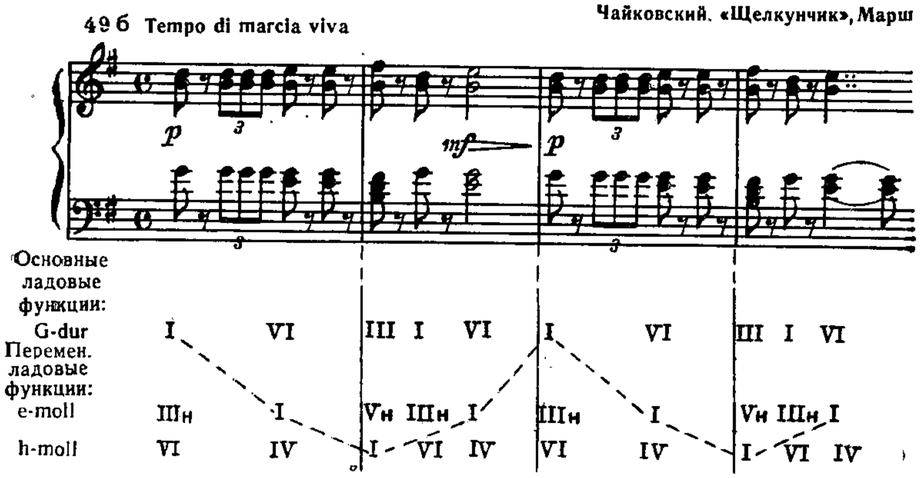
огромной мере определяет богатство художественно-конструктивных возможностей ладотональной организации в целом, будучи предпосылкой как структурно-логических, так и выразительно-красочных свойств гармонии. Совмещая различные ладовые функции, один и тот же тон, одно и то же созвучие словно освещается одновременно различным светом, окрашивается изменчивыми, переливающимися красками. Следующие два примера поясняют сказанное:

Чайковский. Тема с вариациями, ор. 19 № 6



49 б Tempo di marcia viva

Чайковский. «Щелкунчик», Марш



Начальное предложение темы вариаций завершается каданс-ом, в котором роль S и D играют трезвучия VI и III ступеней (M_S и M_D). Это — основные ладовые функции аккордов каданса. В то же время в их сопряжении отчетливо ощущается по-

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

следование трезвучий I и V ступеней натурального d-moll; первое из этих трезвучий к тому же занимает целиком тяжелый 3-й такт предложения, что усиливает его наметившиеся тонические позиции. Однако такое включение оборота параллельного минора в главную тональность отнюдь не является модуляцией обычного типа: d-moll внедрился в пределы F-dur, совместившись с ним, но при этом не отменил его главенства, а лишь создал второй ладофункциональный план, действующий одновременно с первым. Натуральный d-moll (отчетливо обрисованный характерным мелодическим оборотом $VII_н$ — I, такты 2—3) не может уравняться в правах с F-dur. Поэтому d-moll воспринимается во вторичном, переменном функциональном значении, не нарушающем целостности и замкнутости главной тональности. Но именно под его воздействием мажорная тема приобретает особо мягкий и певучий лирический облик, во многом определяющий ее индивидуальность.

В ладофункциональной структуре рассматриваемого построения различается еще и третий функциональный план. Это — a-moll, внедряющийся в F-dur своими трезвучиями IV и I ступеней (S и T). Ощущению этого плана способствует не только начальный аккорд второго предложения темы (трезвучие a-moll), но и сохраняющееся в памяти самое первое ее созвучие: оно в большей мере может быть принято вначале за неполное трезвучие I ступени a-moll, чем за неполный секстаккорд I ступени F-dur. И наконец, еще один, совсем мимолетный блик создает мелодический ход *f — e — d* верхнего голоса в такте 2 (D — T лидийского B-dur).

Марш из «Щелкунчика» заключает в себе яркий пример составной — параллельно-переменной — ладовой структуры (G-dur — e-moll). На всем ее протяжении происходит своего рода борьба основных ладовых функций (G-dur) с переменными (e-moll). Ладогармонические особенности марша, подобно сжатому тезису, заложены в начальной его теме, где главная составляющая тональность (G-dur, T) словно отступает перед подчиненной (e-moll, M_S) и на поверхность выступает еще одна подчиненная составляющая (h-moll, M_D). Метроритмическая канва и фактура обусловливают именно такую многоплановую картину ладофункциональных сплетений, придающих теме марша особую красоту, своеобразие и свежесть колорита.

Ладофункциональные колебания, вызывающие переменчивую игру тончайших выразительных и красочных гармонических нюансов, заставляют восприятие слушателя постоянно искать и утверждать, отрицать и вновь утверждать необходимые смысловые точки опоры — то есть активно соучаствовать в развертывании и становлении музыкального целого [17].

[17] В примере 49б пунктирной линией обозначено движение от одной опоры (в сфере основных ладовых функций) к другой (в сфере переменных функций), возвращение к основной опоре и т. д.

Совместное действие основных и переменных ладовых функций создает в гармоническом движении два разнонаправленных течения — явное, обнаруживающее себя на поверхности (основные функции), и скрытое, находящееся в глубине (переменные функции). При звучании музыки восприятие следует за первым течением и в то же время чутко фиксирует многообразные ладофункциональные «сигналы», идущие из глубины организованной музыкальной материи, постоянно переоценивая в их изменчивом свете каждый интонационный штрих, каждое звено музыкального становления.

В этой процессуальной изменчивости музыкального восприятия отражаются объективные закономерности ладовой структуры — сложной, разветвленной системы основных и переменных ладовых функций.

§ 2. Гармонические и мелодические основные и переменные ладовые функции

Основные гармонические ладовые функции, представляют собой соотношения и связи созвучий ладовой структуры с ее основным тоническим созвучием. Отношение любого созвучия к основному тоническому выражается, таким образом, основной гармонической ладовой функцией данного созвучия.

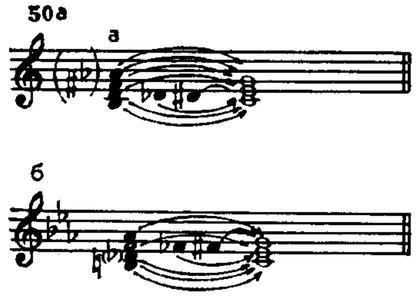
Переменные гармонические ладовые функции — это соотношения и связи созвучия, являющегося переменной тоникой, с созвучиями, представляющими доминанту, субдоминанту или медианту к этой тонике. Для возникновения гармонической переменной тоники необходимы те же условия, которые требуются для установления тоники вообще. Однако следует различать тоничность — проявление тонических качеств основной тоники — и тоникальность — проявление тонических качеств тона или созвучия, не представляющих собой основной тоники и могущих быть лишь тоникой переменной. Тоникальность, таким образом, есть переменная тоническая функция тона или созвучия.

И основные, и переменные тоники могут появляться в реальном звучании, но могут возникать и лишь как своего рода намек, как подразумеваемый логический вывод из предшествующего ладофункционального движения, в котором сталкиваются противоположные неустойчивые функции — соответственно основные или переменные.

Основные мелодические ладовые функции есть соотношения потенциально устойчивых тонов ладовой структуры (I, III и V ступеней, входящих в состав тонического трезвучия) с тяготеющими к ним неустойчивыми тонами. Тоны I и особенно III и V ступеней устойчивы только тогда, когда они входят в состав тонического трезвучия, во всех других случаях и прежде всего в мелодическом плане они лишь потенциально устойчивы. Это может быть пояснено следующей схемой:

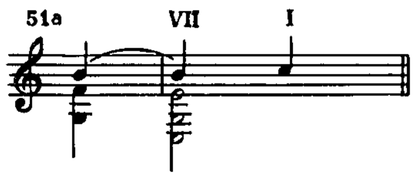
Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

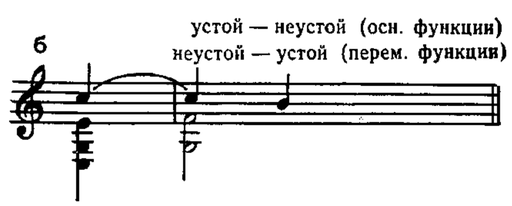
50а



Переменные мелодические ладовые функции выражают соотношения тона, являющегося переменной тоникой-устоем, и тонов-неустоев, тяготеющих к нему. В условиях многоголосной музыкальной ткани переменные мелодические ладовые функции отчетливо раскрываются в соотношениях аккордовых и неаккордовых тонов. Так, следующее задержание и его разрешение, образовавшиеся при сопряжении аккордов D и T (пример 51а), соответствуют той зависимости, которая существует между VII и I ступенями тональности — остротяготеющий неустой и притягивающий устой, вводный тон и тоника. Это — основные мелодические ладовые функции названных тонов. Однако когда основной тон T становится задержанием к терции D — вводному тону (пример 51б), то первый оказывается в положении тяготеющего неустоя, второй — притягивающего устоя. В этих значениях выразились переменные мелодические ладовые функции обоих тонов.

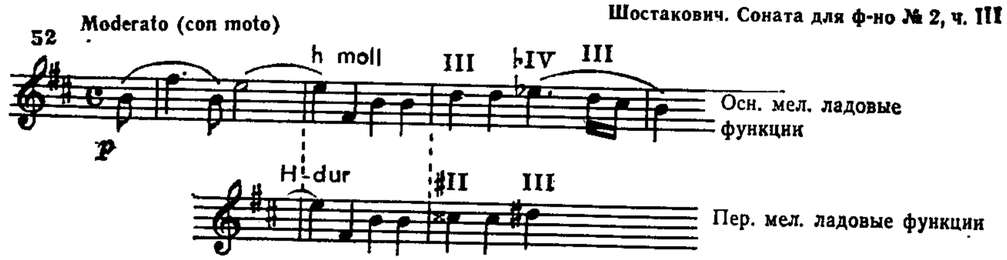
51а





Характер ладовых тяготений, устанавливаемый основными мелодическими ладовыми функциями, значительно усложняется и обогащается действием переменных мелодических ладовых функций. Поэтому организацию ладовой структуры в полном ее объеме следует представлять как систему основных и переменных гармонических и мелодических ладовых функций.

Образцом действия переменных ладовых функций в мелодическом одноголосии может служить следующий пример:



Метроритмическая структура оборота обусловливает начальное восприятие III и ♭IV ступеней h-moll как вспомогательной ноты (♯II ступень) к III и самой III ступени H-dur, что оказывается проявлением переменных ладовых функций; нисходящее же движение, заключающее оборот, разъясняет основные ладовые функции каждого тона.

Переменной ладовой функцией тоники (тоникальностью) может обладать не только любой тон, но и любое созвучие — независимо от его конкретного строения, степени консонантности или диссонантности. Переменные гармонические тоники, таким образом, могут иметь форму любой истинной (коренной или модифицированной) или любой условной тоники. Часто в роли переменных тоник выступают мажорные или минорные трезвучия с обращениями. В условиях строгой диатоники они сплошь и рядом оказываются при этом тоническими аккордами дорийского или фригийского минора, лидийского или миксолидийского мажора. Среди диссонирующих аккордов тоникальностью нередко наделяются разного рода доминантовые аккорды, особенно — отстоявшегося и укоренившегося типа, как, например, V_7 (см. пример 16а, а также «Колядные песни» из «Ночи перед рождеством» Римского-Корсакова).

Иногда тоникальность D перерастает в подлинную тоничность; в миноре это подчас приводит к возникновению одной из разновидностей мажоро-минорных структур — к фригийскому мажору[18], тоника которого обладает сильнейшей переменной функцией D (Антракт к IV действию «Кармен» Бизе, особенно — «Сцена и цыганская песня» из «Испанского каприччио» Римского-Корсакова).

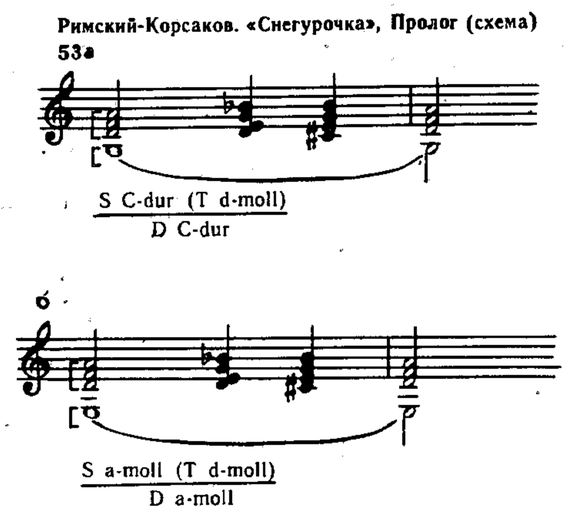
Тоникальность D часто обнаруживается в условиях длительных доминантовых педалей. В этом плане показательны, например, заключительные разделы Вступления к «Снегурочке» Римского-Корсакова или Интродукции «Пиковой дамы» Чайковского; внутренне напряженная борьба между основной функцией D и ее же тоникальностью ощущается почти на всем протяжении Вступления к «Евгению Онегину» Чайковского.

[18] Ладовые структуры такого рода Л. И. Адам характеризует понятием производных ладов (5, с. 69).

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

Нередко в условиях именно доминантовых педалей возникают полигармонические (полифункциональные и политональные) образования, когда различные слои многоголосной ткани приобретают собственную ладофункциональную организацию. Так, во Вступлении к «Снегурочке» Римского-Корсакова содержится два сходных построения: одно — на доминантовой педали C-dur, другое — на доминантовой педали a-moll (такты 21—27 и 40—47). Верхний слой музыкальной ткани в обоих случаях образует отчетливый d-moll, имеющий T, S и D. Основная ладовая функция каждого построения — полифункциональное сочетание $\frac{S}{D}$ C-dur и a-moll, однако S здесь обладает сильно выраженной тоникальностью, в результате чего в верхнем слое многозвучной вертикали складывается отдельная тональная структура:

Римский-Корсаков. «Снегурочка», Пролог (схема)



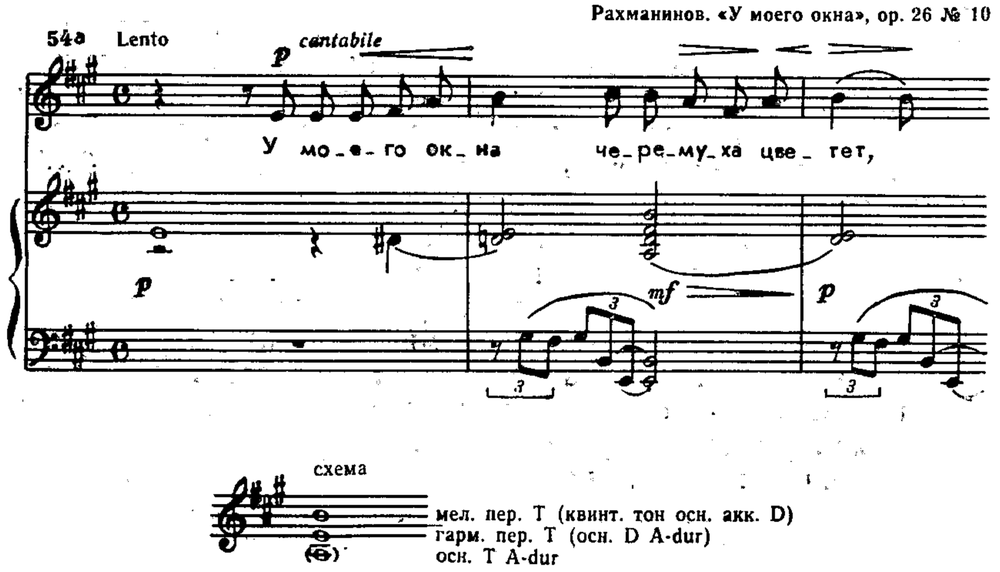
Аналогичное образование встречается в романсе «Крысолов» Рахманинова, где на нижний, основной доминантовый слой C-dur накладывается верхний слой, четко обрисовывающий тонику a-moll с прилегающими к ней характерными тонами (такты 5—7). При этом образуется мягкое политональное сочетание параллельных тональностей:

$$\frac{\text{a-moll (T)}}{\text{C-dur (D)}}$$

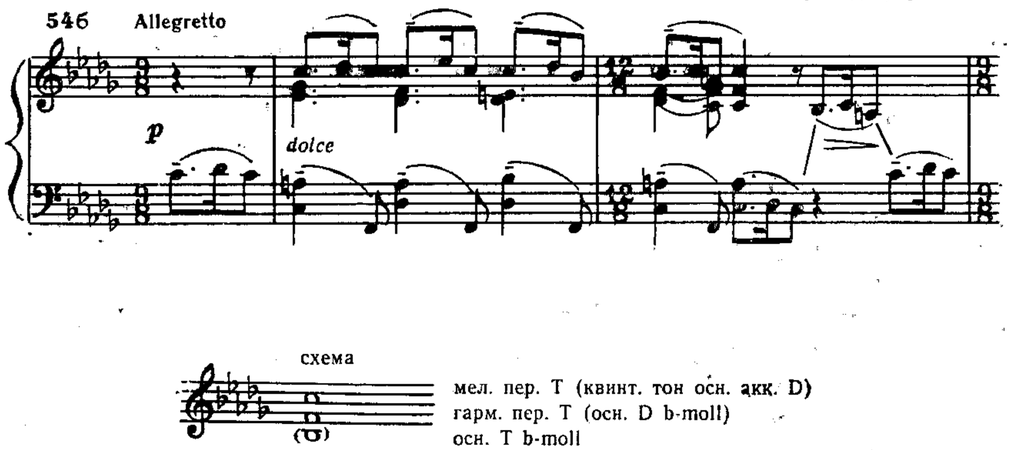
Чрезвычайно тонкий пример проявления мелодических переменных ладовых функций — тема из медленной части 2-го концерта Рахманинова (такты 13—15). Основное ладофункциональное значение тона *gis* в мелодии — терция тонического трезвучия, переменная его ладовая функция — мелодический устой, мелодическая тоника, окруженная подчиненными ей прилегающими тонами-неустоями.

Еще два примера, основанных на вертикальной иерархии ладофункциональных слоев, — романс «У моего окна» и Прелюдия b-moll Рахманинова. В обоих случаях гармонической опорой является доминантовый аккорд с ярко выраженной тоникальностью. В качестве мелодического устоя систематически выделяется квинтовый тон доминантового аккорда. Таким образом, здесь совершается двойное — гармоническое и мелодическое — смещение опоры относительно главной тоники, одновременно действуют ярко выраженные и гармонические, и мелодические переменные ладовые функции, «выстроившиеся» по квинтам вверх от основного тона главной тональности:

Рахманинов. «У моего окна», ор. 26 № 10



Рахманинов. Прелюдия, ор. 32 № 2



§ 3. Условия, способствующие проявлению переменных ладовых функций

Переменные ладовые функции проявляются далеко не всегда с одинаковой отчетливостью и силой. Для их действия необходим ряд условий, которые в общем плане сводятся к следующему.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

1. Известное ослабление или редкое появление, отстранение основной тоники (и как неизбежное следствие — более приглушенное действие основных ладовых функций вообще) открывает простор возникновению ладофункциональных надстроек, каждая из которых выдвигает своего «претендента» на роль тоники и соответствующим образом формирует при этом переменные ладофункциональные отношения. Иначе говоря, необходимо то или иное вуалирование интегрирующего плана музыкальной организации, влекущее за собою активизацию дифференцирующего плана.

2. Как одна из возможных конкретизаций первого условия — отступления от основных ладофункциональных отношений тонико-доминантового и тонико-субдоминантового (кварто-квинтового) типа, приглушение этих связей и подчеркнутое выдвижение медиантовых (терцовых) и секундовых отношений. Тем самым создается среда, благоприятствующая усилению переменно-функциональных координаций.

3. Распространение на тон или созвучие, не являющиеся основной тоникой, приемов, способствующих установлению опорных тонических свойств (метроритмическая акцентуация, длительность звучания, частота появления, основной вид созвучия, его консонантность, созвучие как результат столкновения неустойчивых ладовых функций S и D).

4. Как одна из возможных конкретизаций предыдущего условия — внутритональные, строго диатонические секвенции, звенья которых воспроизводят автентический или плагальный оборот (D — T или S — T). Секвенции такого типа были особенно распространены в музыке до середины XVIII века, примерами из музыки XIX века могут служить секвенции в 7-й пьесе из «Крейслерианы» Шумана, в Увертюре к «Нюрнбергским мейстерзингерам» Вагнера или в Интермеццо b-moll, ор. 117 № 2 Брамса.

5. Возникновение на фоне нетонического аккорда мелодических оборотов той тональности, в которой данный аккорд (в полном или частичном его составе) является тоническим. В таких случаях происходит включение характерных мелодических оборотов одной тональности в другую без модуляции в гармоническом плане. Примеры этого рода приводятся Ю. Н. Тюлиным при изложении теории переменных ладовых функций (120, с. 162, 167—170).

6. Фактурное расслоение музыкальной ткани по вертикали, ведущее к обособлению отдельных слоев с собственной ладофункциональной организацией. Таковы разного рода педали, фигуры-остинато, полигармонические (полифункциональные и политональные) образования. В этих случаях объединению всех слоев музыкальной ткани основными ладовыми функциями сопутствует дифференцирование ее по вертикали переменными функциями — как мелодическими, так и гармоническими.

§ 4. Соотношение интенсивности основных и переменных ладовых функций

Соотношение интенсивности основных и переменных ладовых функций характеризуется следующими закономерностями.

1. По своей интенсивности — силе и яркости действия — основные и переменные функции никогда не могут быть равны друг другу. В их соотношении четко осуществляется принцип субординации, утверждающий первичность, главенство основных функций и подчиненность, вторичность переменных. Только такое соотношение может обеспечить преобладание центростремительной тенденции тональной замкнутости, выражаемой основными функциями, над центробежной тенденцией модуляционности, выражаемой функциями переменными, — то есть возможность самого существования целостной ладотональной структуры, а не дробных, «кочующих» звуковых построений, мало связанных или вообще не связанных между собою. Равенство интенсивности основных и переменных ладовых функций (что можно представить себе только в плане, сугубо отвлеченном от реальной музыкальной организации) означало бы уничтожение различия между ними и, разумеется, ненужность самих понятий основных и переменных функций. Иногда функциональное переключение («приравнивание») общего аккорда, возникающее в модуляции, ошибочно рассматривается как момент равной интенсивности его обеих — основной и переменной — функций. Сообразно этому, например, общий аккорд *c — e — g* при модуляции из C-dur в G-dur, находясь на грани названных тональностей, «уравнивает» заключенные в нем первоначальные значения основной T и переменной S. В действительности же аккорд здесь заменяет одну основную функцию (T C-dur) другой основной же функцией (S G-dur) — независимо от его конкретных переменных функций, как и их интенсивности, в обеих тональностях.

2. Общая интенсивность основных и переменных ладовых функций представляет собой некую постоянную, константную величину, определяемую свойствами музыкального сознания, прежде всего — объемом и границами музыкального мышления и восприятия. Однако в пределах этой константной величины интенсивность и тех и других функций чрезвычайно гибко варьируется[19]. Такое варьирование образует многоступенчатую шкалу интенсивности ладовых функций, своеобразную и достаточно обширную зону, в которой усиление основных функций незамедлительно вызывает соответствующее ослабление переменных — и наоборот. В пределах этой зоны следует выделить два варианта «балансирующей» интенсивности функций. Первый вариант характеризуется особой силой основ-

[19] Это можно пояснить несколько упрощенно примером некоей постоянной суммы, составляемой двумя многообразно варьируемыми слагаемыми, когда уменьшение одного слагаемого вызывает увеличение другого — и наоборот.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

ных и сравнительной приглушенностью переменных функций. Подчас его можно определить как максимум интенсивности основных и минимум интенсивности переменных функций. Таковы строго централизованные простые ладовые структуры с единой и сильной тоникой, отличающиеся наиболее динамичным формообразующим характером, — как, например, ладовые структуры в музыке венских классиков. Второй вариант содержит бесчисленное множество градаций, отмечающих усиление переменных функций и соответственно меньшую рельефность основных. Максимальной интенсивности переменные функции достигают в составных — переменных ладовых структурах, имеющих несколько тоник, под одновременными излучениями которых особенно усиливаются выразительные и красочные нюансы гармонии, когда буквально каждый тон или созвучие включается в сферу этих множественных излучений и по-разному расцвечивается ими. И лишь главная тоника поддерживает при этом определяющие позиции основных функций, а вместе с тем и целостность самой ладовой структуры. Такие структуры, коренящиеся в ладотональной организации народной музыки, многообразно представлены в профессиональной музыке XIX и XX столетий (особенно — в русской).

И в общем противоречивом единстве с основными ладовыми функциями, и в гибком варьировании интенсивности своего действия переменные функции с исключительной яркостью воплощают принцип стремлений, не реализующихся до конца.

§ 5. Основные и переменные ладовые функции в различных историко-стилистических условиях

Система переменных ладовых функций сложилась в результате длительного исторического развития ладовых структур, на основе их четкой ладофункциональной централизации. Поэтому тонкая разветвленность ладофункциональных значений, создаваемая дифференцирующим действием переменных ладовых функций, принципиально отличается от «рыхлой», недостаточно дифференцированной множественности значений тонов и созвучий, характерной, например, для архаических ладовых форм средневековой музыки.

Высокоорганизованные, зрелые формы ладовых структур существуют в музыке примерно трех последних столетий. Однако на протяжении этого времени общее положение и соотношение основных и переменных функций было далеко не одинаковым. Отсюда иногда следует неверный вывод о том, что переменные функции вообще являются атрибутом гармонии лишь композиторов-романтиков (или музыки XIX века в целом) и не показательны, например, для венских классиков, а также для современной музыки. Вопрос этот требует специального рассмотрения.

Централизованность ладотональной организации, достигшая в эпоху венских классиков своей кульминации, действительно подразумевает особую силу и активность основных ладовых функций. Но это никак не означает малого количества (и тем более отсутствия) функций переменных[20]. Количество переменных функций, их общий ритм в гармонии классиков и романтиков может оказаться примерно одинаковым, качество же — сила, глубина, многообразие — будет различным.

Интенсивность переменных функций у венских классиков в целом ниже, чем у романтиков, и не приводит, например, к возникновению переменных ладовых структур. По своему составу эти функции более единообразны, они выявляются в сфере кварто-квинтовых, тонико-доминантовых соотношений, господствующих в классических ладотональных структурах. У романтиков же переменные функции формируются и на основе терцовых и секундовых соотношений. Поэтому у классиков в целом преобладают переменные функции тоники и доминанты (своеобразно отражающие ведущую роль автентичности в сфере основных функций). В ладовых же структурах романтической музыки часто фигурируют переменные функции не только T и D, но и S и M.

Для гармонии классиков типично небольшое число переменных функциональных значений созвучия. Часто одновременно с основным функциональным значением фигурирует лишь одно переменное. Для гармонии XIX века характерна множественность значений, при которой созвучие обладает двумя или тремя переменными функциями.

Переменные функции венско-классических ладовых структур действуют преимущественно в сфере гармонической горизонтали, в последовании созвучий. У романтиков же — в сферах и горизонтали, и вертикали, что связано с обилием разного рода полифункциональных (а иногда и политональных) наслоений.

Наконец, фонические эффекты гармонии, вызванные активностью переменных ладовых функций, у романтиков отличаются в целом большей яркостью и многообразием сравнительно с аналогичными явлениями в музыке венских классиков.

Что же касается музыки XX века, то здесь нельзя сделать единого вывода о роли рассматриваемых ладофункциональных явлений. Если музыка высокоразвитой ладовой организации умножает и углубляет достижения классической и романтической гармонии, то в условиях ослабления и нейтрализации ладотональной основы естественно возникает обеднение ладовых функций гармонии — и основных, и переменных.

Как говорилось, основные и переменные ладовые функции гармонии относятся к двум различным планам музыкального становления — интегрирующему и дифференцирующему. В со-

[20] Излагая теорию этих функций, Ю. Н. Тюлин в «Учении о гармонии» большинство примеров берет из музыки И. С. Баха и венских классиков.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

ответствии с этим основные функции служат прежде всего установлению общего каркаса гармонического движения, обеспечивающего логическую ясность, крепость и упорядоченность формы целого. Переменные ладовые функции направлены более всего на обогащение целого выразительными и красочными деталями. Линия их действия — прихотливо извилиста, они стремятся остановить и запечатлеть звучащие «прекрасные мгновения», столь важные для создания живого интонационного строя музыки. Ладовая структура, если ее представить лишенной действия переменных функций, превратилась бы из объемного и перспективного изображения в плоскостное, яркая многокрасочная живопись сменилась бы рисунком-контуром или силуэтом. Множественность ладофункциональных значений тонов и созвучий, совместивших основные и переменные функции, является важным источником выразительности и красочности музыкальной ткани, ее динамичной устремленности и гибкой свободы дыхания.

Теория переменных ладовых функций, опрокинувшая старые представления о «пределах делимости» музыкальной материи, дает возможность проникнуть в сущность важных глубинных процессов музыкального становления, постичь законы, по которым действуют не только явные, но и скрытые его силы.

Глава IX

ФОНИЧЕСКИЕ ФУНКЦИИ ГАРМОНИИ

§ 1. Понятие о фонизме и фонических функциях

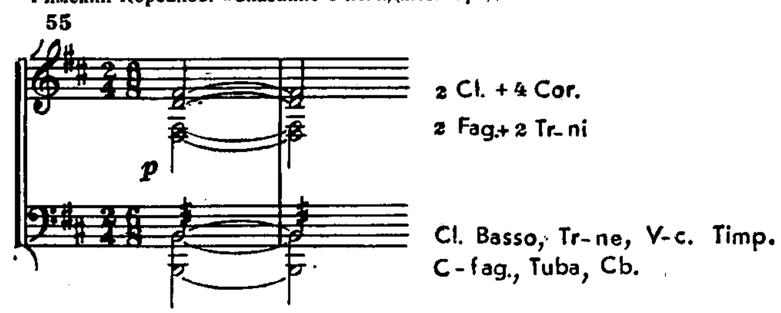
Каждая структурная единица музыкального целого — тон, созвучие, тональность — в контексте является носителем нескольких различных качеств. Их сочетание определяет конструктивную роль и, соответственно, восприятие и оценку данного тона, созвучия или тональности. В процессе музыкального развертывания эти качества по-разному группируются и акцентируются, что придает их сочетаниям гибко варьирующиеся оттенки.

Дальнейшее изложение, учитывающее качества и тона, и тональности, обращено преимущественно к свойствам наиболее показательного явления — созвучия. Наименьшая единица ладотональной организации — тон — «поглощается» последним, а наибольшая — тональность — в конечном счете оказывается укрупненной проекцией важнейших свойств созвучия.

Любое созвучие в музыкальном контексте обладает двумя характерными качествами. Первое из них — это ладофункциональное значение данного созвучия. Здесь различаются его устойчивость или неустойчивость, направленность и степень активности тяготения, его конкретные ладовые функции (основная и переменные). С этой точки зрения, например, трезвучие *c — e — g* оценивается прежде всего как трезвучие I ступени C-dur, как тонический аккорд определенной тональности. Второе качество — это особый, присущий данному созвучию характер звучания, обусловленный прежде всего строением самого созвучия, а также контекстом, в котором он выступает наиболее рельефно, или, наоборот, затушевывается. Характер звучания, свойственный тому или иному созвучию, называется ф о н и з м о м[21] данного созвучия. Здесь различаются консонантность или диссонантность созвучия, мягкость или острота, наполненность или прозрачность и другие конкретные свойства его звучания. И с этой точки зрения, например, трезвучие *c — e — g* оценивается прежде всего как светло и полно звучащий консонирующий аккорд — мажорное трезвучие, построенное на тоне *c*. Конкретные звучания различных интервалов, аккордов, неаккордовых сочетаний — например, чистой кварты, уменьшенного септаккорда, собранного в единую вертикаль пентатонического или целотонового звукоряда, — все это различные виды фонических эффектов.

Обычно фонизм рассматривается как своего рода характерная о к р а с к а з в у ч а н и я. Это безусловно верно, так как именно фонизм является одной из основных предпосылок тех свойств музыки, которые называются ее колоритом или красочностью, благодаря фонизму гармония оказывается важнейшим и специфическим носителем этих свойств. Но это только одна сторона дела. Другая состоит в том, что собственно окраска, колорит всегда совмещается в созвучии с определенной выразительностью — как, например, в следующем аккорде:

Римский-Корсаков. «Сказание о невидимом граде Китеже»



Этот аккорд — тоническое трезвучие h-moll, благодаря характерному регистровому расположению, инструментовке, «трагедийной» семантике самой ладотональности раскрывается здесь двумя своими гранями — звукописно-колористической и экспрессивно-психологической. Он представляет собою ключе-

[21] Впервые фонизм как особое качество созвучия, а также некоторые условия возрастания или ослабления интенсивности этого качества были охарактеризованы Ю. Н. Тюлиным (120, гл. I, § 7 и гл. IX, § 7 и 9).

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

вую интонацию, важнейшую частицу музыкальной характеристики не только сумрачных керженских лесов, где развертывается действие «Сказания», но и того настроения, которое связано с повестью о полулегендарных трагических событиях.

Поскольку из области фонизма исходят и выразительные, и красочные свойства гармонии, возникает вопрос о соотношении этих свойств.

Действие фонизма в целом составляет сферу чрезвычайно неустойчивых, подвижных и изменчивых качеств, способных подчас переходить в свою противоположность. Первичная выразительность и окраска какого-либо созвучия или тональности легко изменяются под воздействием конкретных условий. Контекст, особенности фактуры, регистр, инструментовка, громкость звучания, темп в огромной мере воздействуют на первичную выразительность и окраску, вызывая многообразные эффекты переинтонирования и переосмысления. Например, мажорный тонический секстаккорд в начале репризы первой части 9-й симфонии Бетховена звучит как режуще-напряженный возглас, эмоционально окрашенный отблесками предшествующих трагедийных коллизий, а C-dur в Траурном марше из «Гибели богов» Вагнера «вспыхивает» сурово и драматично. В то же время, например, тональность fis-moll в русской песне «У ворот, ворот батюшкиных» из сборника Балакирева (как и многие другие образцы минора в народных плясовых напевах и наигрышах) органически сливается с общим веселым и шутливым характером песни. Одно и то же минорное трезвучие *h — d — fis* в низком регистре звучит тяжело и мрачно (как начальный аккорд «Сказания о граде Китеже»), а в высоком — мягко и просветленно (как в побочной теме из первой части 5-го концерта Бетховена). Все эти явления, свидетельствующие об исключительном разнообразии и гибкости соотношений между выразительностью и колоритом гармонии, хорошо известны из практики.

И выразительность, и красочность гармонии неразрывно связаны, взаимно обусловливают и дополняют друг друга (яркий пример — тот же начальный аккорд из «Китежа»). Однако часто встречаются случаи, когда особенно усилена одна из двух сторон звучания — экспрессия или колорит, — и тогда фонизм направлен преимущественно либо к психологически-выразительным, либо к звукописно-красочным действиям гармонии. Два следующих примера поясняют сказанное. Это — тема из Вступления к «Ночи перед рождеством» Римского-Корсакова (такты 6—14) и первое проведение лейттемы (Tempo precedente) в Andante 5-й симфонии Чайковского.

Гармоническое содержание обоих примеров почти одинаково: V_2 в окружении почти одинаковых аккордов (трезвучие IV ступени и II^6_5). И фонизм V_2 здесь одинаково ярок, но представлен он при этом двумя различными своими сторонами. Первый пример — музыкальная картина звездных пространств мо-

розной зимней ночи, второй — один из напряженных моментов углубленной лирико-психологической музыкальной драмы. Сообразно этому один и тот же аккорд в одном случае выступает в статически-красочном, в другом — в динамически-экспрессивном облике.

Все это еще раз свидетельствует о том, что фонизм не следует понимать только как область, в которой зарождаются чисто красочные свойства гармонии. Он в равной мере способен служить целям как красочной статики, так и напряженной динамики, как поэтически утонченной звукописи, так и обостренной экспрессии. Исходя из сказанного, можно дать следующее определение фонизма.

Фонизм есть характерное, имманентное качество звучания тона, созвучия или тональности, являющееся непосредственной материальной предпосылкой выразительных и красочных свойств гармонии.

Различая три масштабных уровня фонизма — фонизм тонов, созвучий и тональностей (тональный фонизм), — следует иметь в виду основополагающее значение явлений, относящихся ко второму и третьему уровням.

Выраженный в фонизме индивидуальный характер звучания представляет собою исходное звено в формировании семантических свойств музыкального языка (например, в становлении структурно-семантических форм созвучия или семантики тональностей).

Понятие фонизма должно быть дифференцировано применительно к двум различным ступеням музыкальной организации. Нельзя смешивать фонизм как характерный, но элементарный эффект звучания и фонизм как особый фактор музыкальной организации, действующий наряду с другими ее факторами и обладающий при этом специфической конструктивной функцией. Первый представляет собою лишь необходимую простейшую основу выразительных и красочных свойств гармонии, второй активно формирует эти свойства в сложном процессе становления музыкального целого. Фактором музыкальной организации фонизм становится в условиях музыкального контекста.

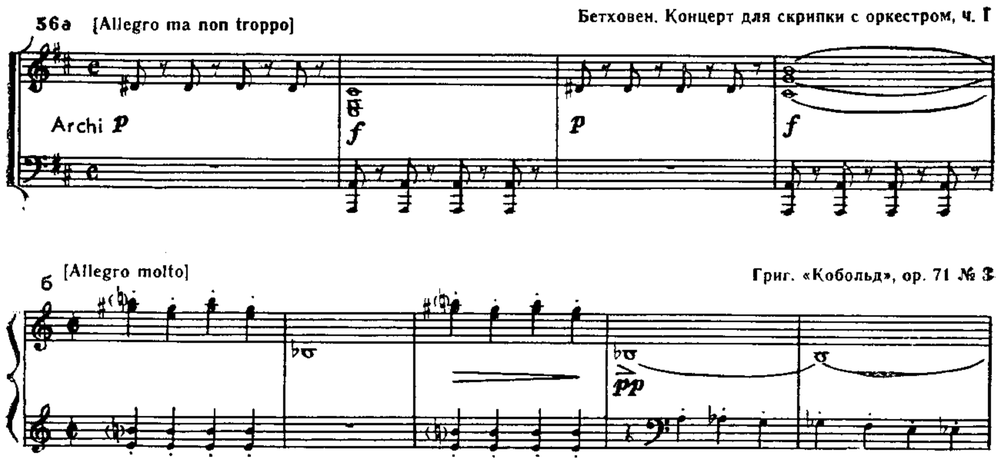
Связь фонизма тона, созвучия или тональности с музыкальным контекстом, включающая фонизм в систему факторов музыкальной организации, может быть определена как фоническая функция данного тона, созвучия или тональности.

В отличие от многообразно разветвленной, внутренне контрастной системы ладовых функций, функции фонические более единообразны и выражают в сущности лишь бóльшую или меньшую степень выделения и обособления, степень выразительной и красочной персонификации тона, созвучия или тональности в музыкальном контексте.

Фонические функции отдельного тона более неопределенны и эфемерны, чем его ладовые функции (также уступающие в своей интенсивности аналогичным функциям созвучия или тональности). Если отдельный тон и приоб-

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

ретает яркую фоническую функцию, то он тут же неизбежно «делится» ею со своим гармоническим окружением, фоническая функция которого тем самым усиливается. Эффект такого усиления фонических функций взаимодействующих тонов и созвучий, находящихся в непосредственном соседстве, отчетливо проявляется в следующих примерах:



В первом случае — сопоставление «эмансипированного» голосоведением тона *dis* с V_7 и большим V_9 D-dur.

Во втором — сопоставление тона *b* с мажорным трезвучием *e—gis—h*.

Яркий эффект такого же рода содержится в конце II действия «Нюрнбергских мейстерзингеров» Вагнера (Ночной сторож трубит в рог): тон *ges ff* после тонического трезвучия F-dur *ppp*.

§ 2. Соотношения фонических и ладовых функций гармонии

И фонические, и ладовые функции (основные и переменные) охватывают своим действием одни и те же конструктивные единицы гармонии — тоны, созвучия и тональности. Совмещаясь в общих для них материальных носителях, эти функции неразрывно связаны между собой. Но направленность их действия при этом различна, как различны их соотношения.

Основные ладовые функции и функции фонические выступают как противоположные стремления. Основные функции, выражая интегрирующий план музыкальной организации, направлены на установление скрепляющих связей между тонами, созвучиями и тональностями, фонические функции — на их обособление, то есть на освобождение от этих связей. Таким образом, действие фонизма представляет собою сильнейшее проявление дифференцирующего плана музыкальной организации. Энергия основных ладовых функций устремлена прежде всего в горизонтальный аспект музыкальной ткани с его мелодическими и гармоническими явлениями, функции фонические естественно направляются в вертикальный аспект, с особой силой и яркостью сосредоточиваясь вокруг центрального гармонического явления — созвучия.

Нужно подчеркнуть, что обособление звучания, выражаемое фоническими функциями, никогда не означает его изъятия из контекста (это было бы низведением фонизма с высшей его ступени на низшую). Любая фоническая функция — даже в наиболее сильном ее действии — есть стремление к обособленности, не реализующееся до конца. Обособление «звучащего мгновения» достигается многими путями, в том числе — необычностью контекста, противоречием по отношению к известным, привычным оборотам-формулам или варьированием этих оборотов. Фонические функции созвучия, например, четко выступают в условиях так называемых прерванных оборотов, фонические функции тональности — при скачке-сопоставлении, а не при плавном модулировании.

Противоположность направлений, в которых действуют основные ладовые функции и функции фонические, а также константность объема целого, образуемого обоими видами функций, устанавливают определенную закономерность в их соотношениях. Закономерность эта заключается в том, что при совместном действии обеих функций бóльшая интенсивность, усиление активности и яркости одной функции неизбежно вызывает меньшую интенсивность, ослабление активности и яркости другой[22]. Так, значительная активность основных ладовых функций в гармонии венских классиков приглушает и отодвигает в тень ее фонические функции, тогда как возросшие в музыке XIX и XX столетий выразительность и колорит гармонии усиливают ее фонические функции при заметном снижении остроты и действенности основных ладовых функций.

Иное соотношение существует между переменными ладовыми функциями и функциями фоническими. Выражая дифференцирующий план музыкальной организации, расчленяя ладовую структуру на краткие ячейки и тем самым будучи противоположно направленными по отношению к централизующим основным функциям, переменные функции в целом оказываются сферой, благоприятствующей возникновению и яркости фонических функций. Если основные функции, как это видно из сказанного, являются своего рода «противниками» фонизма, то переменные выступают в роли его «союзников»: множественность значений созвучия, вызываемая переменными функциями, его подчеркнутая многогранность создает тончайшую игру и переливчатость выразительных и красочных нюансов звучания. Поэтому переменные функции занимают положение своеобразного связующего звена между ладовыми функциями, к которым они принадлежат по своей природе и характеру организации, и фоническими функциями, с которыми они объединяются общей направленностью и конструктивным результатом своего дейст-

[22] Впервые эта закономерность в соотношении фонизма и ладовых функций гармонии была охарактеризована Ю. Н. Тюлиным (120, с. 24).

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

вия. Все это значительно усложняет общую картину соотношения ладовых и фонических функций, исключая категорический и абсолютный характер противопоставления одного вида функций другому.

§ 3. Условия, способствующие интенсивности фонических функций гармонии

Яркость фонического эффекта и соответствующей ему фонической функции находится в прямой зависимости от степени выделения, от обособленности звучания в окружающем его контексте.

Интенсивности фонических функций созвучий (а тем самым и гармонии в целом) способствуют следующие условия.

1. Окружение созвучия паузами, его тембровое или громкостное выделение (*sf*, внезапное *f* или *p*), нередко дополняемое характеристическим способом звукоизвлечения (arpeggiato, pizzicato и т. п.).

2. Протяженность созвучий, их медленные смены, позволяющие с особой полнотой оценить качества каждого созвучия и характер его связей с окружением (отсюда понятна бóльшая гармоническая сложность и разветвленность музыки неспешного, размеренного движения сравнительно с музыкой быстрого темпа).

3. Модификации исходной, наиболее привычной структурной формы созвучия:

а) фактурные усложнения созвучия необычным расположением тонов — сосредоточением их в низком или высоком регистре (начало Allegretto из 7-й симфонии Бетховена, начало Вступления к «Лоэнгрину» Вагнера) или распределением по крайним регистрам при незаполненной середине («Hostias» из Реквиема Берлиоза, пьеса № 6 из «Пожелтевших страниц» Мясковского); сюда же следует отнести фактурные преобразования в виде гармонических фигураций, создающих мелодически-индивидуализированный облик созвучия;

б) включение в состав созвучия-аккорда различных побочных тонов (аккордовых тонов второго порядка);

в) изменения структуры созвучия, вызываемые альтерациями.

4. Регистровое и, как правило, одновременно тембровое обособление созвучий (введение минорного трезвучия ♭ II ступени у закрытых валторн в конце первой части 5-й симфонии Мясковского, резкие регистровые скачки с противопоставлением тембров фортепиано и оркестра в заключительном кадансе первой части 4-го концерта Рахманинова).

5. Отступления от распорядка, диктуемого логикой основных ладовых функций, и как следствие — необычность и обособленность звучания. Такие отступления выражаются в многочисленных и разнохарактерных формах:

а) дифференцированность ладогармонического движения, обусловленная активностью переменных ладовых функций;

б) характерные «перестановки» S и D в прерванных оборотах и кадансах (два ярких примера — в сцене венчания на царство и в сцене смерти из «Бориса Годунова» Мусоргского, на словах: «Да в славе правлю свой народ» и «Повремените: я царь еще»);

в) эффекты мнимых аккордов, первоначальное восприятие которых неожиданно опровергается их истинным значением неаккордовых сочетаний (примеры 17 и 18);

г) условие, родственное предыдущему: энгармонические модуляции, рельефно оттеняющие и подчеркивающие не только модулирующий, но и общий, энгармонически переключаемый аккорд, первоначальное значение которого оказывается тоже неожиданно опровергнутым (модуляции ко второй теме Andante 5-й симфонии Бетховена, к побочной теме в увертюре «Ромео и Джульетта» Чайковского);

д) ладофункциональная нейтральность, свойственная последованиям созвучий в виде хроматических терцовых рядов (начальные такты Вступления к «Ночи перед рождеством» Римского-Корсакова);

е) нейтрализация ладовой функции аккорда, для которого характерна особенная острота этой функции — например, лишение уменьшенного септаккорда типичных для него вводнотоновых качеств (одна из лейтгармонических сфер «Ночи перед рождеством» или «Царской невесты» Римского-Корсакова); необычное ладофункциональное положение привычного аккорда, ведущее к его интонационному обновлению, к выразительному и красочному переинтонированию.

6. Противоречие между характером аккорда и ладовой ступени, на которой он построен, рождающее интонационно-напряженное и яркое звучание, которым обладает, например, трезвучие ♭ II ступени — мажорный, светлый аккорд на низкой, темной ступени.

Вообще фонический облик созвучия одного и того же строения существенно изменяется в зависимости от его положения в различных ладовых структурах. Один из примеров — септаккорд $h — d — f — a$ в качестве II_7 a-moll и малого VII_7 C-dur. Первый — исторически более раннее явление — обладает ладовой функцией S, имеет общий тон с тоническим аккордом и мягко соединяется с ним, отличается темной окраской (в его составе лишь одна высокая ступень — II). Второй — исторически более позднее явление — обладает функцией D, общих тонов с тоникой не имеет и соединяется с нею более активно и твердо, отличается светлой окраской (в его составе три высоких ступени — VII, II, VI).

7. Особые свойства полигармонических — полифункциональ-

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

ных и политональных — сочетаний, отличающихся значительной фонической яркостью при характерной ладофункциональной утяжеленности и статике.

8. Включение в музыкальную ткань декоративных созвучий-«пятен», расцвечивающих ее, подобно ударным инструментам оркестра.

§ 4. Первичные и вторичные свойства ладовых и фонических функций гармонии

Два начала гармонии — структурно-логическое и выразительно-красочное — находят концентрированное выражение в двух функциональных сферах: в сфере основных ладовых функций и функций фонических, выступающих в союзе с переменными ладовыми функциями.

Характерная структурно-логическая направленность действия основных ладовых функций и выразительно-красочная направленность действия функций фонических составляет первичные свойства обоих видов гармонических функций, определяющие их специфику.

Однако первичные свойства не исчерпывают собою отношения названных функций к структурно-логическим и выразительно-красочным проявлениям гармонии. В сфере основных ладовых функций заключены известные импульсы выразительности и красочности, в сфере функций фонических — предпосылки структурно-логического, собственно формообразующего плана. Иначе говоря, каждая из двух сфер таит в себе некие элементы противоположной сферы, что и составляет вторичные свойства обоих видов гармонических функций. Совместные действия первичных и вторичных свойств свидетельствуют о гибкости и сложности взаимных связей между ладофункциональными и фоническими явлениями гармонии [23].

Вторичные выразительно-красочные импульсы в сфере основных ладовых функций подобны отдаленным мерцающим свечениям, которые рассеиваются на широких звуковых пространствах, охватываемых энергией крупного, интегрирующего плана. И «состязаться» с первичными импульсами иной, фонической и переменно-функциональной природы они, естественно, не могут.

Вторичная формообразующая динамика фонических функций отличается краткостью дыхания, ограничена мелким, дифференцирующим планом музыкальной организации и рождается из напряженности и энергии сравнительно обособленного звучания, а не из контрастных, подчас взрывчатых взаимодействий, направляющих ладогармоническое движение к необходимому логическому выводу, к следствию и результату столкновения противоречивых ладофункциональных сил. Не случайно

[23] На гибкость соотношения этих явлений, хотя и в ином аспекте, указывает Л. А. Мазель (62, с. 138—141).

динамические проявления фонических функций гармонии обнаруживаются отчетливее не столько в жанрах чисто инструментальной музыки (особенно крупных форм), сколько в жанрах синтетических, где всегда есть возможность поддержать природную недостаточность формообразующей энергии собственно музыкального свойства, типичную для фонических функций, действием иных компонентов — слова, сценического действия и т. п.

Целостная система гармонии определяется прежде всего общим взаимодействием контрастных функциональных сфер — ладовой и фонической. При этом каждая из них дифференцируется охарактеризованными первичными и вторичными свойствами. Свойства, являющиеся для одной сферы главными, прямыми и непосредственными, для другой оказываются подчиненными, косвенными и опосредствованными, представляя собою некие «побочные токи», глубоко скрытые внутри музыкальной ткани. Однако не следует игнорировать роль этих «побочных токов». Благодаря им сфера основных ладовых функций не является выражением лишь сухо упорядочивающей логики музыкальной организации, а сфера фонических функций не представляет некую расплывчатую область «поэзии звучащих отдельностей». И та и другая сферы со всеми их свойствами в конечном счете направлены к общей цели — к художественно-конструктивной организации музыкального целого. Преобразуя инертное звуковое вещество в живую музыкальную материю, по-разному преодолевая сопротивление этого вещества, и ладовые, и фонические функции вносят в организуемую ими музыкальную ткань логическую оформленность и осмысленность, выразительность и красочность.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

Раздел четвертый

ВИДЫ ЛАДОВЫХ СТРУКТУР

Глава X

ПРОСТЫЕ ЛАДОВЫЕ СТРУКТУРЫ

§ 1. Общая классификация ладовых структур

На протяжении истории музыки сложилось множество ладовых структур разнообразных конкретных видов и форм. Некоторые из них, пройдя длительную эволюцию и постоянно обогащаясь различного рода модификациями и вариантами, не только существуют поныне, но, как показывает музыкальная практика наших дней, обладают отчетливой перспективой дальнейшего развития.

Ладовые структуры классифицируются по разным признакам. Следует различать основные, универсальные по своему художественно-конструктивному потенциалу виды — и подчиненные, эпизодические; виды высокоорганизованные, сложные и разветвленные — и простейшие, приближающиеся к наиболее древнему типу ладовых образований. Наряду с видами сугубо одноголосного мелодического порядка существуют виды, оперирующие многоплановыми мелодико-гармоническими звеньями; виды малозвучные (олиготоновые) —и подчеркнуто многозвучные; виды диатонического — и хроматического ступенного состава. Выделяются виды простые (имеющие одну тонику) — и составные (переменные, мажоро-минорные, политональные). Некоторые виды составляют принадлежность преимущественно народной или только профессиональной музыки (или и той и другой — примерно в равной степени); есть виды, практически встречающиеся почти во всех музыкальных культурах или запечатлевшие своеобразие какой-либо определенной национальной культуры.

Обычно теоретические сведения о ладовых структурах излагаются так, будто всякая структура всегда существует только в некоей стабильной, законченной и замкнутой форме более или менее постоянной протяженности. Это необходимо, чтобы дать общее и вместе с тем полное представление о любой ладовой структуре. Однако следует иметь в виду, что в художественной практике обнаруживается различная степень целостности и замкнутости ладовых структур, как и различная их протяженность. Наряду с замкнутыми, четко отграниченными в своем

последовании, встречаются структуры разомкнутые, движущиеся, свободно и незаметно перетекающие одна в другую; наряду с обстоятельно изложенными существуют структуры, очерченные предельно лаконично — двумя-тремя аккордами или даже кратким мелодическим оборотом.

Если ладовая структура охватывает относительно законченный раздел формы (например, достаточно длительную и закругленную тему) или целостную миниатюрную форму, то она чаще всего имеет соответственно более замкнутый характер. В других же случаях осуществляются разнообразные модуляционные сочленения или возникает неустойчивое, модуляционно-скользящее движение ряда разомкнутых структур, или же, наконец, происходит инкрустирование, вкрапление звеньев одной структуры в контекст какой-либо другой. Некоторые виды к тому же в силу особенностей своей внутренней организации характеризуются различной степенью замкнутости или разомкнутости. Так, простые структуры отличаются большей целостностью, нежели составные. А среди последних, например, мажоро-минорные структуры обладают более разомкнутым и рассредоточенным характером сравнительно с переменными и потому чаще встречаются в виде отдельных инкрустируемых оборотов, чем в виде четких законченных структур.

§ 2. Мажор и минор как основные виды ладовых структур

Среди ладовых структур основополагающая роль принадлежит двум видам простых структур — м а ж о р у и м и н о р у. Для народной и особенно для профессиональной музыки различных национальных культур мажор и минор с давних пор являются подлинной интонационно-ладовой первоосновой.

В вопросе о роли мажора и минора следует выделить два аспекта. Во-первых, значение обоих видов ладовых структур, достигших особой развитости и многообразия форм в европейской музыке нескольких последних столетий, далеко выходит за исторические, национальные и региональные рамки этой музыки. Многие внеевропейские музыкальные культуры не только издавна знали мажор и минор в их разнообразных вариантах, но и внесли свой вклад в развитие этих структур на европейской почве[1] (что в значительной мере обусловило возможность последующего обратного воздействия). Во-вторых, конкретное интонационное наполнение и структурные особенности мажора и минора, формы их бытования и развития различны в условиях разных исторических эпох и музыкальных культур.

Для истории европейского мажора и минора во многом определяющим было движение к ладовой концентрированности, органически связанное с развитием многоголосия, с освоением созвучия — наиболее яркого и определенного носителя ладовых функций, — и закреплением гармонических норм музыкального мышления. Для множества музыкальных культур, особенно

[1] Р. И. Грубер, рассматривая музыкальные культуры Востока в период раннего средневековья, приходит к заключению, важному с точки зрения их возможных «выходов» в Европу: «...Основное ладовое противопоставление (мажор и минор), которое станет впоследствии ведущим в западноевропейской музыке, уже наметилось в арабо-персидской культуре» (33, I, 1, с. 463).

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

внеевропейских, с характерным культивированием структур преимущественно монодического склада, где носителями ладовых функций являются отдельные тоны, типично разнообразие мелодических форм ладовых структур. Среди них одни не вызывают сомнений в своей принадлежности к мажору или минору, другие отмечены лишь некоторыми их чертами, третьи вообще не содержат каких-либо признаков мажора или минора (явление, встречающееся в народной музыке не только внеевропейских, но и некоторых европейских культур). В этих условиях не возникало столь отчетливой направленности к ладовой концентрированности, которая могла бы реализоваться, как и в европейской музыке, в единстве двух полярных форм ладовой организации. Поэтому и мажор и минор здесь имеют зачастую не только явное, но и скрытое, подспудное выражение в качестве некоего ладового резонатора или интонационного стержня, обвитого многообразной ладово-вариантной «мелизматикой».

Особое, центральное положение мажора и минора в системе музыкального мышления и языка разных эпох и стилей объясняется прежде всего их универсальностью. В своем конструктивном потенциале мажор и минор сосредоточили многие характерные проявления диалектики общего и частного, стабильного и мобильного. Обладая огромной энергией формообразующих импульсов и прочной устойчивостью общих семантических признаков, они в то же время обнаруживают исключительную способность к непрестанному историческому движению, к бесконечно гибкому развитию и обновлению своих конкретных форм.

Ладофункциональная система мажора и минора с особой естественностью, глубиной и полнотой воплощает закономерности ладовой природы музыкального мышления и объективных музыкальных явлений. Поэтому именно мажор и минор с давнего времени заявили о себе как о коренных, наиболее эффективных факторах ладотональной организации музыки. Внутри этой организации они образуют опорное конструктивно-логическое двуединство, подобное сильнейшему магниту, два полюса которого стягивают, скрепляют и направляют общее ладогармоническое движение.

Магнетическое воздействие на музыкальную ткань мажорного и минорного полюсов более всего сходно с воздействием энергии терцовой координации на гармоническую вертикаль[2]. Отсюда — опорная роль и ладотональных полюсов, и терцовой структуры аккордов в организации музыкальной ткани. Подобно тому как гармоническая сила терции связывает и упорядочивает структуру вертикали-созвучия, точно так же ладовая сила мажора и минора управляет ладотональной организацией музыкальной ткани, сообщая ей стройность и целостность. Так же как терцовая структура аккордов обеспечивает возможность многообразного обогащения и развития их форм — в том числе

[2] Характеризуя силу терцового принципа в структуре аккорда, Л. А. Мазель вводит понятие терцовой индукции (62, с. 169). По аналогии с этим можно было бы выдвинуть понятие мажорной и минорной индукции применительно к общей ладогармонической организации музыкальной ткани.

путем разного рода контрастирующих отступлений от исходной формы, — так мажор и минор обеспечивают возможность обогащения и развития ладотональной организации путем включения в нее иных ладовых и внеладовых звеньев.

Конструктивные свойства всякой ладовой структуры обусловливаются качествами ее внутренних ладофункциональных отношений, качествами ее устойчивых и неустойчивых функций, как и конкретными звучащими формами их воплощения. Из всех существующих ладовых структур лишь мажор и минор обладают тоникой в виде абсолютно консонирующего аккорда — мажорного или минорного трезвучия, которое может выступать в качестве и явного, и скрытого консонанса. Это обеспечивает мажору и минору, сравнительно с иными ладовыми структурами, наибольшую возможную прочность тоники и одновременно — наибольший возможный контраст ее с созвучиями неустойчивых ладовых функций. Отсюда исходит особая ладофункциональная активность мажора и минора, являющаяся залогом их формообразующей энергии. Только в сфере мажора и минора обнаруживается высший показатель силы и прочности ладовой структуры — возможность ощущения тоники без реального ее звучания, рождающая разнообразные приемы ее становления. В условиях мажора или минора достаточно легкого «намека» на тонику, чтобы тотчас почувствовались ее сильнейшие объединяющие и централизующие излучения, тогда как все другие формы ладовых структур нуждаются в прямом и непосредственном, открытом экспонировании тоники, в непременном реальном ее звучании.

Конструктивная энергия, отличающая мажор и минор от других ладовых структур и внеладовых образований, во многом обусловлена рельефной и гибкой дифференциацией контрастных неустойчивых функций. Сфера неустойчивости в мажоре и миноре включает функции D, S и M, тогда как в иных ладовых структурах эта сфера чаще всего не расчленена и ограничена лишь общим значением нетоники.

Ладофункциональная система мажора и минора образуется основными и переменными ладовыми функциями. В иных же ладовых структурах тоника и нетоника, устой и неустой в силу недостаточной внутренней расчлененности или простоты общей конструкции объективно не могут создать условий для действия переменных функций. Ладофункциональная дифференцированность, многогранность мажора и минора являются основой многогранной их выразительности и красочности, тогда как выразительность и красочность простейших ладовых структур часто отличается специфической однозначностью.

Среди всех видов ладовых структур мажор и минор выделяются многообразием вариантов ступенного состава — от малозвучного, состоящего из 4—5 тонов, до многозвучного, тончайше дифференцированного, от строго диатонического до обильно хроматизированного. Другие ладовые структуры регла-

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

ментированы более постоянным ступенным составом, а радикальное отступление от него всегда приводит к столь же радикальному изменению ладовой структуры в целом.

Соотношение мажора и минора характеризуется одновременно глубокой общностью и столь же глубокими различиями. При этом и общность, и различия между мажором и минором выражены гораздо ярче и сильнее, чем между иными ладовыми структурами, что обеспечивает возможность их поляризации и разнообразного синтеза. На основе именно мажора и минора складываются составные ладовые структуры с горизонтальными и вертикальными формами синтеза (мажоро-минорные, переменные, политональные).

В различные исторические эпохи и в разных национальных культурах пути развития ладовых структур редко минуют мажор и минор, и если не ведут к ним с полной очевидностью, то так или иначе затрагивают их. «Обойти» два основных вида ладовых структур трудно, и чтобы хоть на краткое время удержаться вне сферы их притягивающих излучений, нужно приложить специальные усилия и создать особые условия — как, например, и для того, чтобы удержать в положении аккорда какое-либо созвучие принципиально нетерцовой структуры или «предохранить» гармоническую вертикаль от всепроникающей силы терцовой координации.

Характерные контуры мажора и минора с давних пор настойчиво проступают из-под покрова иных, в том числе и старинных, архаических или внеевропейских форм ладовых структур. В церковной и особенно в светской музыке тех исторических эпох, когда, казалось бы, о достаточно зрелых формах мажора и минора говорить еще не приходится, часто встречаются по существу мажорные и минорные построения. Такова, в частности, ладовая организация во многих известных образцах музыки трубадуров и труверов, даже если эти образцы в то время не воспринимались (точнее — не определялись) как собственно мажорные или минорные.

Стремление к мажору и минору первоначально могло иметь непреднамеренный, стихийный характер, явившись результатом поисков наиболее целесообразных форм ладовой организации. В дальнейшем это стремление все более глубоко и осознанно опирается на художественно-конструктивные свойства основных видов ладовых структур, прошедших многовековой отбор в общественной музыкальной практике, открывавших безграничный простор для воплощения самых разнообразных творческих замыслов. Музыкальная практика не только прошлого, но и настоящего времени неопровержимо доказывает это. Достаточно напомнить о роли мажора и минора в музыке таких глубоко различных по стилю композиторов XX столетия, как Рахманинов и Прокофьев, Дебюсси и Равель, Мясковский и Шостакович, Свиридов и Хачатурян и многих других. Бесспорна значительность мажора и минора в сочинениях композиторов, часто

обращавшихся к иным видам ладовых структур и внеладовым формам организации музыкальной ткани, — например Стравинского и Бартока, Онеггера и Хиндемита.

В связи с главенствующим положением мажора и минора теория музыки долгое время занималась исключительно этими ладовыми структурами, к тому же в их наиболее распространенных и сравнительно немногих вариантах-разновидностях. Лишь в XX веке теория музыки расширила общую картину, дополнив и углубив представления о многочисленных разновидностях мажора и минора, об иных видах ладовых структур, построениях внеладовой природы и о соотношениях всех названных явлений. При этом на их специфическом фоне универсализм основных видов мажора и минора выступает еще более отчетливо и ярко.

Что же касается немажорных и неминорных видов ладовых структур, то некоторые из них, сложившиеся, по-видимому, гораздо ранее мажора и минора (например, малозвучные и преимущественно мелодические формы), доказали свою жизнеспособность и в настоящее время. Другие, возникшие гораздо позже (как, например, формы, имеющие в качестве тоники увеличенное трезвучие или уменьшенный септаккорд), пережив сравнительно краткий период особой популярности, отошли в тень. Но все они вместе с внеладовыми структурами имеют художественно-конструктивную ценность в качестве дополняющих мажор и минор контрастных явлений, вносящих в музыку характеристические выразительные и красочные нюансы. Своим подчиненным отношением к мажору и минору они более всего напоминают об отношении неаккордовых сочетаний к аккорду, диссонанса к консонансу или неустойчивости к устойчивости.

§ 3. Мажор и минор. Их первичные и вторичные структурные признаки

Характеристике и обоснованиям свойств мажора и минора в теории музыки уделено много внимания. Со времени Рамо в этом вопросе безраздельно господствуют обоснования гармонико-акустического плана, и по существу лишь в текущем столетии возникли теоретические истолкования свойств мажора и минора, ориентирующиеся на интонационно-ладовую их природу[3]. Широкая известность акустических объяснений мажора и минора (точнее — только мажора) освобождает от необходимости их изложения; следует лишь напомнить, что соотношение собственно музыкальных и акустических явлений определяется не только опорой первых на вторые, но часто и преодолением свойств последних. Художественно-конструктивная, собственно

[3] Наиболее примечательны в этом плане работы Ю. Н. Тюлина (120, гл. V и VI) и Л. А. Мазеля (62, гл. VII). В труде Л. А. Мазеля освещены также некоторые взгляды на свойства мажора и минора ряда крупных теоретиков, в том числе Римана, Курта, Яворского.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

ладовая равноценность мажора и минора при их явной акустической неравноценности — одно из многих свидетельств такого преодоления.

Среди существующих ладовых структур нет явлений, которые одновременно и в такой степени были бы отмечены чертами значительной общности и столь же значительного контраста, как мажор и минор[4]. Общность мажора и минора определяется сходством, по существу — тождеством их ладофункционального механизма, высокая развитость которого обусловила их равноценное ведущее значение в системе ладовой организации.

Контраст мажора и минора многолик и никак не сводится к различию бесчисленных градаций и оттенков радостного и печального характера, светлой и темной окраски. Охватывая образцы мажора и минора, относящиеся к самым разным историческим эпохам и стилям, нетрудно заметить, что мажор в целом устойчивее и одновременно подвижнее, чем минор. Первое выявляется, например, в особой естественности движения от минора к мажору, завершающему музыкальное целое (заключительный мажорный аккорд минорного произведения, мажорный финал в минорном цикле и т. п.); противоположное движение затруднено и всегда рождает эффект неустойчивости, известной непрочности окончания. Второе отчетливо выступает, например, в стремительности мажорных сонатных allegri венских классиков. Минор же, часто будучи связан с драматической напряженностью или элегической мягкостью, так или иначе сдерживает и замедляет общий пульс движения. Можно сказать, что мажору в большей мере свойственна энергия движения, тогда как минору — энергия экспрессии. Можно отметить также некую тенденцию к объективности, устремленность «вовне» в характере мажора и тенденцию к субъективности, устремленность «внутрь» в характере минора.

Признаки мажорных или минорных свойств (мажорности или минорности) ладовой структуры делятся на первичные — наиболее устойчивые, основополагающие — и вторичные — менее устойчивые, сопутствующие и дополняющие. Первичные признаки, определяющие вид ладовой структуры, сосредоточены в ее тоническом аккорде (мажорное или минорное тоническое трезвучие — как в коренной, так и в какой-либо модифицированной форме). Вторичные признаки возникают и действуют на основе первичных. Они варьируют, усиливают или ослабляют степень мажорности или минорности ладовой структуры, а некоторые из них, кроме того, конкретизируют ее вид (натуральный или лидийский мажор, мелодический или полный минор и т. п.). В отличие от первичных признаков, строго и стабильно разграничивающих мажорную и минорную основу, вторичные признаки не только свободно и подвижно сгущаются и разрежаются на этой основе, но и обусловливают постоянное проникновение внутрь мажора или минора характерных «клеток» противоположного ладового организма. Так, специфические вторичные признаки минора, внедряясь в мажор, придают ему заметные минорные черты или, наоборот, — аналогичные признаки мажора вызывают проявление в миноре мажорных качеств.

Вторичные признаки подразделяются на две группы. Одну группу образуют высокие и низкие ступени[5] ладовой структуры, а также их аналоги — совпадающие с ними (без энгармонизма) повышенные и пониженные ступени. Для ладовой структуры высокая (повышенная) ступень является характерным вторичным признаком мажорности, низкая (пониженная) — минорности. Высокие и низкие ступени составляют принадлежность ладовых структур строго диатонического ступенного состава, совпадающие с ними повышенные и пониженные ступени являются результатом альтерации, хроматического изменения некоторых диатонических ступеней.

Положение ступени как высокой или низкой (соответственно — повышенной или пониженной) определяется интервалом, который данная ступень образует с нижележащей I ступенью — тоникой ладовой структуры[6]. При этом высокие и соответствующие им повышенные ступени отстоят от I ступени вверх на большие (секунду, терцию, сексту, септиму) и увеличенный (кварту) интервалы; низкие и соответствующие им пониженные — на малые (секунду, терцию, сексту, септиму) и уменьшенный (квинту) интервалы.

---

[4] Противоположность мажора и минора, выраженная в обращенно-симметричном соотношении многих структурных деталей, давно отмечена теорией музыки и нередко служила основанием для различных теоретических концепций.

[5] Термины «высокие» и «низкие» ступени, как и указание на связь обозначаемых ими явлений со степенью мажорности или минорности ладовой структуры, фигурировали в лекционном курсе гармонии И. В. Способина. Однако определение высоких и низких ступеней не формулировалось. В опубликованных же трудах И. В. Способина содержится указание на ладовую окраску ступеней, создаваемую их интервальным отношением к тонике и другим ступеням, а также приводится систематика диатонических видов мажора и минора, характеризующая нарастание или ослабление в них свойств мажорности или минорности (110, с. 129 и 143; 109, с. 88—90).

[6] Примечательно, что интервал, характеризующий любую высокую или низкую, повышенную или пониженную ступень, сам по себе почти всегда (за исключением двух специфических случаев — увеличенной секунды в мажоре и уменьшенной кварты в миноре) бывает диатоническим. Можно сказать при этом, что если высокие и низкие ступени образуются собственно диатоническими интервалами, то соответствующие им повышенные и пониженные — интервалами «хроматическими по положению, но не по существу» (Г. Л. Катуар). Такие интервалы, будучи хроматическими в одной ладовой структуре, в другой оказываются строго диатоническими — например, септима *a — gis* — хроматический интервал в a-moll и диатонический в A-dur.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

Ступени — носители вторичных признаков мажорности или минорности — образуются, следовательно, всеми коренными формами интервалов интонационно-вариантной группы (всеми большими и малыми интервалами) и диатоническими модификациями двух интервалов интонационно-стабильной группы[7] (увеличенной квартой, отчасти — уменьшенной квинтой).

Нейтральны в отношении каких бы то ни было признаков мажорности и минорности ступени, образуемые всеми коренными формами интервалов интонационно-стабильной группы (всеми чистыми интервалами), хроматическими модификациями интервалов интонационно-вариантной группы (увеличенными и уменьшенными интервалами, производными от больших и малых), а также всеми энгармоническими совпадениями, дублирующими интервалы-индикаторы высоких и низких ступеней с их повышенными и пониженными аналогами. Из сказанного следует, что чистые интервалы не образуют ни высоких, ни низких ступеней, а модификации больших и малых интервалов дают повышенные и пониженные ступени, не могущие быть аналогами высоких и низких.

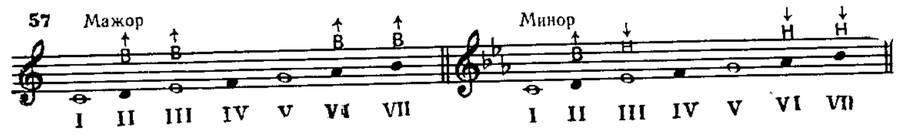
Своеобразное промежуточное положение занимают три ступени. Одна из них — V низкая или пониженная — образуется уменьшенной квинтой, модификацией интонационно-стабильного интервала чистой квинты. Но собственно диатонической — низкой — V ступень является не в мажоре и миноре, а лишь в так называемом локрийском ладу, где все ступени (за исключением IV) — низкие. Хроматическая же V пониженная ступень в мажоре и миноре лишь весьма условно выражает вторичный признак минорности, создавая обостренное нисходящее тяготение к IV ступени. В то же время, резко вторгаясь в основу ладовой структуры мажора и минора, в ее стабильный квинтовый «костяк» (I—V ступени, основания T и D), а также энгармонически совпадая с IV высокой или повышенной ступенью, V пониженная ступень нейтрализует свои намечающиеся вторичные минорные качества. Две другие ступени — обе хроматические, прилегающие к терцовому тону тонического трезвучия, — II повышенная в мажоре и IV пониженная в миноре. Первая из них в своем восходящем тяготении к III (высокой) ступени содержит некоторые качества мажорности, но более подчеркивает эти качества в самой цели своего тяготения; энгармоническое же совпадение с минорной терцией нейтрализует намечающиеся ее вторичные мажорные качества. То же самое происходит и с IV пониженной ступенью в миноре: нисходящее тяготение к III (низкой) ступени содержит некоторые качества минорности, но, акцентируя эти качества в самой III низкой, IV пониженная ступень значительно нейтрализует их энгармоническим совпадением с мажорной терцией. Такое положение обусловливает общий двойственный, колеблющийся характер указанных ступеней.

Понятие высоких и низких (повышенных и пониженных) ступеней отражает не только их характерное положение внутри ладовой структуры, но и особое интонационное качество — потенциальную устремленность высоких и повышенных ступеней вверх, низких и пониженных — вниз. Именно восходящая устремленность первых, преодолевающая притяжение нижележащей I ступени, сообщает ладовой структуре характер

[7] Понятие интонационно-стабильных и интонационно-вариантных интервалов введено Ю. Н. Тюлиным (120, с. 43—45).

мажорности, придает ей светлую окраску, тогда как нисходящая устремленность вторых, подчиняющаяся названному притяжению, вносит характер минорности и темную окраску.

Число высоких и низких ступеней прямым образом связано со степенью мажорности или минорности ладовой структуры, что отчетливо видно на примере ступенного состава натуральных форм мажора и минора:



Вторичные признаки мажора в виде высоких ступеней полно представлены в натуральном мажоре, вторичных признаков минора в виде низких ступеней здесь вообще нет. Натуральный же минор располагает преобладающими вторичными признаками минора — тремя низкими ступенями, лишь одна ступень — II высокая — выражает вторичный признак мажора, в конечном счете малосущественный для облика ладовой структуры в целом. Следует отметить, что образующая терцовый тон тонического аккорда III ступень в мажоре является высокой, а в миноре — низкой, то есть вторичные признаки мажорности или минорности в данном случае участвуют в составе первичных признаков, влияя на структуру тонического аккорда[8].

Другую группу вторичных признаков образуют мажорные и минорные аккорды — кроме тонического. Чем больше мажорных или минорных аккордов содержит в своем составе ладовая структура, тем более мажорный или минорный характер приобретает и она сама — в соответствии или в противоречии с определяющим ее тоническим аккордом. Можно указать на более «мажорный» характер мажора у венских классиков (в связи с преобладанием мажорных аккордов I, IV и V ступеней) — и более «минорный» у романтиков (в связи с активным включением минорных аккордов II, VI и III ступеней и «ominоренного» аккорда IV ступени). Наполненный лирически мягкой игрой светотеней C-dur «Арабески» Шумана обязан своим характером обилию минорных аккордов, как и контурам тональной структуры, в которой выделены тональности e-moll и a-moll. Аналогичной цели служит и медиантовая смягченность побочных партий в мажорных первых частях 1-й и 3-й симфоний Шумана, в первой части симфонии C-dur Шуберта и т. п. Напротив, большое число мажорных аккордов сообщает, например, Прелюдии c-moll Шопена — при общем траурном ее характере — сурово-торжественную просветленность.

[8] Противоположность мажора и минора Э. Курт объяснял противоположной направленностью терцового тона тонического трезвучия: восходящей в мажоре, нисходящей в миноре (54, с. 82—84).

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

В музыкальной ткани вторичные признаки обеих групп сочетаются двояким образом. В одних сочетаниях параллелизм, единая направленность их действия служит общему усилению мажорности или минорности (мажорный аккорд на высокой или повышенной ступени, минорный — на низкой или пониженной). В других они направлены противоположно, и внутреннее противоречие таких сочетаний нередко является источником особой выразительности и красочности (эффект мажорного трезвучия II низкой или пониженной ступени в мажоре и миноре: светлый мажорный аккорд на темной низкой или пониженной ступени).

§ 4. Диатонические варианты мажора и минора

Среди многочисленных разновидностей мажора и минора особую область составляет группа строго диатонических форм, выделяющихся своими конструктивно-художественными качествами и играющих важную роль в ладотональной организации музыки XIX—XX столетий. Рассмотрение названной группы важно не только потому, что она включает весьма своеобразные и яркие явления, но и потому, что при этом раскрывается сущность различия между коренными формами ладовых структур и дополняющими их вариантами. Кроме того, в толковании именно диатонических форм мажора и минора существует много теоретических «разночтений», нуждающихся в разъяснении.

Явления, о которых идет речь, фигурируют в литературе о музыке под многочисленными наименованиями: «средневековые лады», «старинные лады», «грегорианские лады», «церковные лады», «лады народной музыки», «натуральные лады», «семиступенные диатонические лады» и др. Обычно под ними подразумеваются ладовые структуры, как правило, строго диатонические, действительно отмеченные чертами сходства со структурами, имеющими давние, многовековые традиции в народной и церковной музыке. От средневековой «модальной» эпохи они переняли свои названия (дорийский, фригийский, лидийский, миксолидийский лады), некоторые интонационные особенности, а также общий колорит, определяющийся смягченностью, рассредоточенностью динамики ладофункциональных отношений. Однако благодаря новым свойствам данные структуры нельзя рассматривать в качестве пришельцев из глубокой древности[9]. Самое основное, принципиальное отличие их заключается в том, что в силу своей принадлежности профессиональной музыке XIX—XX веков они явились структурами нового исторического этапа в развитии ладового мышления в целом. Они возникли на основе коренных, универсальных форм мажора и минора как их специфические выразительные и красочные варианты строго диатонического ступенного состава.

[9] Широко распространенные в настоящее время обозначения архаических форм ладовой организации — «модальная система», «модальная гармония» и т. п. — нередко механически переносятся на диатонические ладовые структуры XIX—XX веков без необходимых оговорок и уточнений.

В соотношении средневековых и новых форм диатонических ладовых структур своеобразно раскрывается закон развития по спирали (диалектический закон отрицания отрицания):

1-й этап. Ранние формы структур — многообразные, но не откристаллизовавшиеся и по существу не отдифференцированные друг от друга (синкретичность ладовой организации).

2-й этап. Кристаллизация ладотональной организации музыки в двух коренных, универсальных ладовых структурах мажора и минора.

3-й этап. Расширение ладового спектра, возврат к многообразию диатонических форм на основе зрелой, упорядоченной системы мажора и минора (синтетичность ладовой организации).

Значение народной музыки, особенно в ее характерных национальных проявлениях, как почвы для «произрастания» диатонических форм мажора и минора бесспорно. Не случайно эти ладовые структуры культивировались преимущественно в той профессиональной музыке, которая отличалась ярко выраженными народно-национальными чертами (например, в русской). Обращает на себя внимание активная образно-художественная направленность этих структур по сравнению со старинными формами. Их специфическими интонационно-мелодическими и гармоническими средствами в музыке XIX—XX веков не только воплощается колорит архаики, образов далекого прошлого, не только создается разнообразие интонационных штрихов и красок, но и достигается достоверность раскрытия народно-национального характера.

Таким образом, «возрождение» диатонических форм мажора и минора в XIX веке по существу стало их рождением, а связь их с собственно старинными формами ладовых структур столь же относительна и условна, как связь искусства эпохи Ренессанса с искусством античности.

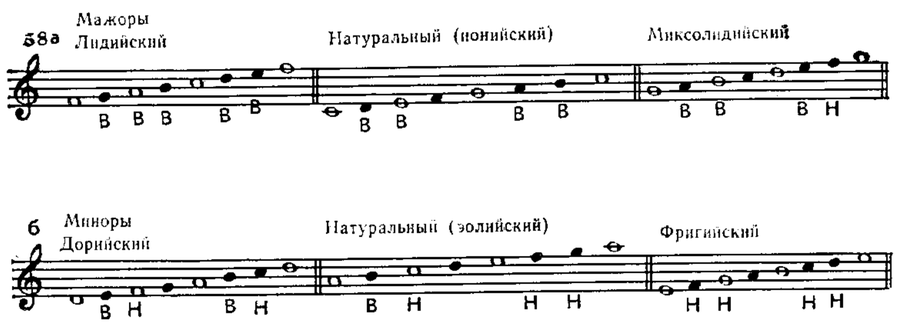
Сказанное характеризует прежде всего общее положение диатонических форм мажора и минора в профессиональной европейской музыке XIX—XX столетий. В народной музыке разных национальных культур, европейских и внеевропейских, их положение во многом является иным. Здесь они часто и с давних пор выступают в качестве основных, опорных форм ладовой организации, прошедших свой путь исторического развития, обладающих своими интонационно-семантическими традициями, отмеченных чертами яркого национального своеобразия. Нередко одна и та же форма диатонической ладовой структуры с ее характерным ступенным составом, типичными мелодико-гармоническими оборотами встречается в музыке самых различных национальных культур и наполняется при этом интонационно-самобытным содержанием. Таковы, например, разные интонационные воплощения натурального минора в русской и казахской народной музыке, миксолидийского мажора — в грузинской и киргизской, пентатонического мажора или минора — в венгерской и монгольской и т. п. Известно также, что как особое музыкально-

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

смысловое явление та или иная ладовая структура иногда получает в народной музыке различных культур специальное название [10].

Раскрывая в каждом случае общность и различия в ладотональной организации народной музыки, такие примеры убедительно подтверждают действенность принципа неограниченного интонационно-структурного обновления исходного звукового материала.

Шесть диатонических ладовых форм — три мажорные и три минорные — следующим образом располагаются по диатоническому квинтовому ряду:



Такое расположение отражает не только общность звукового состава всех шести форм [11], существенную при образовании диатонических переменных ладовых структур. Оно отражает также отмеченное И. В. Способиным последовательное сгущение качеств минорности при движении по квинтам от лидийского мажора к фригийскому минору или мажорности при движении в обратном направлении, что связано с изменяющимся при этом количеством высоких и низких ступеней.

Разумеется, фигурирующий в примере натуральный мажор должен быть исключен из дальнейшего рассмотрения, так как он представляет собой коренную, а не вариантную форму мажора.

Остальные пять собственно вариантов (два мажорных и три минорных), возникшие в профессиональной музыке XIX века как особые инкрустации в общем контексте коренных форм

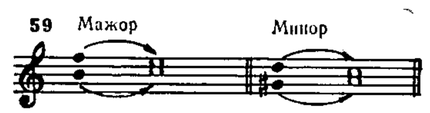
[10] В. С. Виноградов в книге «Индийская рага» (М., 1976, с. 4) приводит ряд таких названий для натурального («эолийского») минора: «шур» (азербайджанское и иранское), «сегох» (узбекское и таджикское), «пуселик» (турецкое), «асавари» (индийское), «баяти» (арабское).

[11] Эта общность выявляется и при другом схематическом построении названных форм — от шести ступеней натуральной мажорной гаммы. При таком построении остающаяся «свободной» VII ступень гаммы издавна фигурирует во многих музыкально-теоретических исследованиях и учебниках как основание (тоника) особой диатонической ладовой структуры, не являющейся мажором или минором, — локрийского лада. Последний представляет собой явление, существующее более в теории музыки (ради полноты схемы), чем в музыкальной практике. Лишь иногда локрийский лад вызывается к жизни специальными условиями в музыке XX столетия, которой никак не касались схемы, включавшие локрийский лад наряду с другими диатоническими структурами.

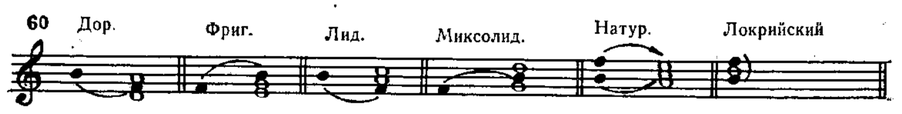
мажора и минора, сохраняют свою характерную эпизодичность на протяжении почти полутора веков. При неисчерпаемом множестве выразительных и красочных нюансов, составляющем их главную ценность, они обладают сравнительно небольшим конструктивным потенциалом, который вполне достаточен для миниатюры (например, народной песни куплетного строения) и явно недостаточен в качестве основы крупных музыкальных форм. Поэтому практическое применение таких вариантов часто ограничивается рамками отдельных мелодико-гармонических оборотов, краткого эпизода, находящегося в окружении коренных форм мажора и минора, или переменных ладовых структур.

И яркость специфических выразительно-красочных эффектов, и краткость формообразующего дыхания, неизменно сопутствующие друг другу, исходят из особенностей ладофункциональной системы диатонических вариантов мажора и минора. Общая рассредоточенность ладофункциональных отношений, обусловленная характерной ослабленностью, непрочностью тоники, — типичное свойство этих вариантов, отличающее их от коренных форм.

Непрочность тоник диатонических вариантов мажора и минора предопределяется двумя причинами. Первая — отсутствие вводного тона (за исключением лидийского мажора), что влечет за собой отсутствие не только острого мелодического тяготения к тонике, но и настоящих доминантовых аккордов, открыто и непосредственно устремленных к аккорду тоническому. Вторая — соотношение диатонического тритона с тоническим аккордом, особенно с его наиболее существенными тонами (примой и терцией). В коренных формах мажора и минора важнейшие тоны тонического аккорда являются целью тяготения прилегающего к ним тритона, что придает им особую фундаментальность и прочность:



В диатонических вариантах тритон одним из своих тонов вторгается в звуковой состав тонического аккорда, подрывая его устойчивость, и сам утрачивает при этом и цель, и остроту тяготения. Другой тон тритона совпадает с характерной ступенью данного варианта (заметим попутно, что в тоническое трезвучие локрийского лада тритон включается полностью):



Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

Как видно из примера, в натуральном миноре тритон, хотя и не «взрывает» устойчивости тонического трезвучия, но в цели его тяготения (терция и квинта тоники) отсутствует основной тон тоники (и ладотональности). Поэтому прочность натурального минора лишь относительно превышает прочность дорийского и фригийского миноров, лидийского и миксолидийского мажоров. В целом же натуральный минор в связи с положением тритона оказывается своего рода переходным звеном от коренных форм мажора и минора к дополняющим их вариантам.

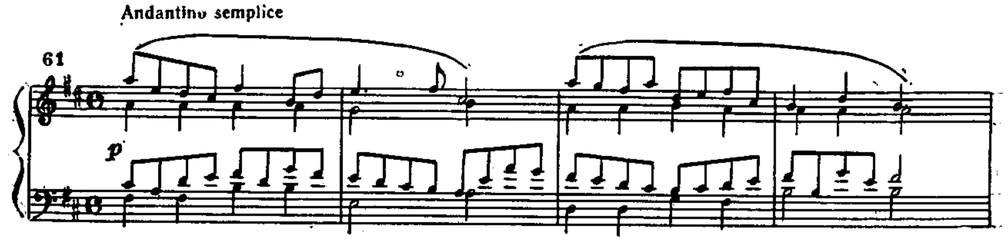
В силу охарактеризованных качеств диатонические варианты мажора и минора всегда содержат в себе стремление к стихийному модулированию, а тоники их легко превращаются в побочные ступени натурального мажора с тем же звуковым составом или столь же легко сменяют одна другую. Это стремление выступает как важный фактор при образовании переменных ладовых структур с их характерным балансированием между разными тониками, а среди многообразных составляющих этих структур диатонические варианты мажора и минора занимают одно из первых мест. Чтобы предотвратить стихийную модуляцию и удержать специфический эффект звучания данного диатонического варианта мажора или минора, необходимо укреплять его тонику частотой появления, метроритмической акцентуацией, протяженностью, разного рода тоническими педалями, а также постоянно чередовать тонику с характерными мелодико-гармоническими элементами этого варианта. Так, тоника лидийского мажора в ряде фортепианных пьес ор. 72 Грига укрепляется тоническими педалями, на фоне которых постоянно звучат характерные мелодические обороты лидийского мажора, включающие последование IVв — III ступеней. В VII вариации из «Темы с вариациями», ор. 19 № 6 Чайковского тонический аккорд фригийского минора появляется очень часто и преимущественно на сильных долях такта, а предшествуют ему наиболее характерные аккорды фригийского минора — аккорды VII, II и V ступеней.

В интонационно-структурном плане каждый из диатонических вариантов имеет особые мелодические и гармонические признаки, отличающие его от коренных форм. Мелодические признаки создаются характерными для данной ладовой структуры ступенями, а также мелодическими оборотами, возникающими при движении характерной ступени в один из тонов тонического аккорда. Гармонические признаки составляют характерные интервалы, образуемые характерной ступенью с нижележащей I ступенью, а также характерные аккорды (содержащие характерные ступени) и их непосредственное сопряжение с тоническим аккордом, необходимое для выявления специфики каждого из вариантов. Следующая таблица представляет свод характерных интонационно-структурных признаков всех диатонических вариантов мажора и минора.

Вид ладовой структуры	Характерная ступень	Характерный мелодический оборот	Характерный интервал	Характерные аккорды (с обращениями)
Натуральный минор	VIIн	VIIн—I	I — VIIн, м. септима («эолийская»)	*D* V: $\frac{5}{3}$; 7; 9 (редко) VII: $\frac{5}{3}$; 7; 9 III: $\frac{5}{3}$; 7
Дорийский минор	VIв	VIв — V	I — VIв, б. секста («дорийская»)	*S*, отчасти *D* IV: $\frac{5}{3}$; 7; 9 II: $\frac{5}{3}$; 7 VII: 7 (редко)
Фригийский минор	IIн	IIн — III	I — IIн, м. секунда («фригийская»)	*S* и *D* II: $\frac{5}{3}$; 7 V: 7 VII: $\frac{5}{3}$; 7; 9 III: 7; 9 (редко)
Лидийский мажор	IVв	IVв — III	I — IVв, ув. кварта («лидийская»)	*S* и *D* II: $\frac{5}{3}$; 7; 9 V: 7 VII: 7 (редко)
Миксолидийский мажор	VIIн	VIIн — I	I — VIIн. м. септима («миксолидийская»)	*D* V: $\frac{5}{3}$; 7; 9 VII: $\frac{5}{3}$; 7 (редко);

Важнейшие интонационные качества этих вариантов выявляются в движении (непосредственном или на расстоянии) их характерных ступеней и аккордов в тоны тонического аккорда [12].

[12] Своеобразие характерных ступеней обнаруживается и тогда, когда они остаются в рамках тонического аккорда на правах побочных тонов:



Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

Все остальные ступени и аккорды имеют в таких условиях второстепенное, «интермедийное» значение, а в своих взаимных связях гораздо более свободны от определенных ладофункциональных норм, свойственных коренным формам мажора и минора.

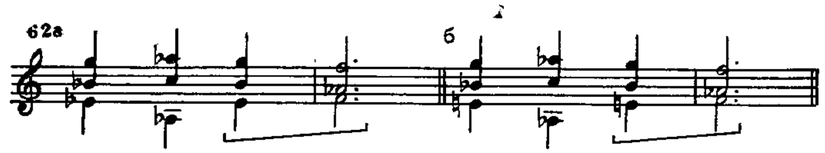
Для коренных форм мажора и минора особенно важно восходящее полутоновое (вводнотоновое) движение к I ступени — тонике, которое является не только сильнейшим средством, организующим их ладофункциональный распорядок, но и существенным интонационным признаком, отличающим эти формы от всех других. В диатонических вариантах мажора и минора полутоновые связи как характерные интонационные сопряжения отсутствуют вообще. Более того, каждое из этих сопряжений словно «уклоняется» от возможного движения на полутон, направляясь по пути своеобразного преодоления полутоновой «гравитации». Так, VI ступень дорийского минора имеет характерное для него сопряжение с V, а не с VII ступенью; для II ступени фригийского минора таким сопряжением является ход в III, а не в I ступень. В лидийском мажоре IV ступень движением в V снимает специфический эффект лидийского мажора (как в Molto adagio из Квартета a-moll, ор. 132 Бетховена); движение VII ступени миксолидийского мажора в VI ступень создает ощущение модуляционного хода в субдоминантовую тональность. Поэтому следует выяснить, в чем состоят отличительные интонационные качества полутоновых и целотоновых сопряжений вообще.

Полутоновое тяготение неустойчивого тона к устойчивому справедливо характеризуется как более острое сравнительно с тяготением целотоновым. История паритетного действия коренных видов мажора и минора начинается по существу с появления вводного тона в миноре. Целью альтерации — хроматического изменения ступеней ладовой структуры — также оказывается в значительной мере обострение тяготений путем замены целотоновых соотношений полутоновыми.

Однако в активной о с т р о т е тяготения, создаваемой полутоновым соотношением устоя и неустоя, заключено еще одно качество, которое обычно упускается из виду. Качество это, являющееся оборотной стороной остроты тяготения, — л е г к о с т ь с о с к а л ь з ы в а н и я т я г о т е ю щ е г о т о н а в о п о р н ы й. И собственно острота тяготения не только неразрывно связана с легкостью соскальзывания, но иногда по сути равна ей. Не случайно в музыкальном интонировании часто возникает потребность в противодействии соскальзыванию путем своеобразного торможения, придания весомости остро тяготеющему тону с помощью особых приемов. Примером может служить интонационный стереотип заключительного каданса в музыке XVII — первой половины XVIII века: трель на вводном тоне (терцовом тоне доминантового аккорда), сопровождаемая общим замедлением темпа и ферматой, после

чего часто следует еще и предъем к тонике, что также утяжеляет вводный тон и подчеркивает его переход в тонику.

Преодоление полутоновых тяготений и легкости соскальзывания, возникающее в диатонических вариантах мажора и минора, уклонение от движения характерной ступени на полутон, которое разрушило бы ее характерность, движение в противоположном направлении на целый тон придает мелодическому ходу «нагрузку», выражающуюся в кантиленной интенсивности мелодических сопряжений. Неустой, находящийся на расстоянии целого тона от устоя, покидается словно с трудом, его движение утяжеляется, приобретает особую мелодическую вязкость. Так, движение VII натуральной ступени минора в I имеет более певучий, кантиленно-весомый характер, чем движение вводного тона — ♯ VII ступени. Чтобы почувствовать это различие, достаточно сравнить два оборота (первый — схема каданса из последней пьесы «Пожелтевших страниц» Мясковского):



Таким образом, интонационно-мелодическая специфика диатонических вариантов мажора и минора раскрывается в движении их характерных высоких ступеней не на полутон вверх, а на целый тон вниз, низких же ступеней — не на полутон вниз, а на целый тон вверх.

Диатонические варианты мажора и минора на протяжении своего почти полуторавекового существования в профессиональной музыке не оставались неизменными. На рубеже XIX—XX веков, особенно же — в музыке текущего столетия, заметны обновления, коснувшиеся их положения в системе ладовой организации и некоторых деталей внутренней структуры.

С одной стороны, в музыке XX века достигается известное равновесие между вариантами минорными и мажорными (последние ранее уступали первым в степени распространенности). С другой — с особой силой выявляется не только ведущая роль натурального минора среди всех остальных вариантов, но и решительное его преобладание над ними. Отчетливо обозначились также стремления к уравниванию разных диатонических вариантов мажора и минора с их коренными формами (в музыке, например, Рахманинова, Прокофьева, Шапорина, Шебалина, Свиридова, отчасти — Мясковского, Стравинского, Бартока).

В музыке XX века диатонические варианты, сохраняя по отношению к коренным формам значение выразительно-красочных интонационных инкрустаций, стали выполнять чрезвычайно важную функцию составляющих в различных переменных ладовых структурах.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

Появившись в качестве производных от коренных форм мажора и минора, диатонические варианты начиная с конца XIX века образуют собственные производные варианты, причем таким путем, который, казалось бы, противоречит их строго диатонической сущности — путем альтерации. Однако альтерация в условиях диатонических вариантов вполне возможна, если она не затрагивает характерные ступени (VII ступень натурального, II ступень фригийского, VI дорийского минора, IV лидийского, VII миксолидийского мажора). Встречается нередко, например, натуральный минор с ♯IV ступенью (кода Этюда-картины ор. 39 № 1 Рахманинова, заключение третьей части «Маленького триптиха» Свиридова). Иногда же в пределах одной ладовой структуры совмещаются характерные признаки нескольких диатонических вариантов, при этом признаки-ступени неизбежно оказываются в хроматическом соотношении друг с другом. Таков, например, синтез одноименных лидийского и миксолидийского мажоров в сочинениях Бартока (внутри этой ладовой структуры ♯IV и ♭VII ступени образуют интервалы уменьшенной кварты и увеличенной квинты, отсутствующие в собственно диатонических структурах). Сложные формы ладового синтеза, в котором заметное место принадлежит диатоническим вариантам мажора и минора, играют важную роль в музыкальном языке Шостаковича.

§ 5. Соотношение различных форм мажора и минора в историческом плане

Во многих трудах по теории и истории музыки указывается, что примерно к XVII веку мажор и минор выделились из ряда других ладовых структур, которые после этого были преданы забвению. Однако есть много оснований считать, что мажор и минор (учитывая, разумеется, различия между их ранними и поздними формами) сложились гораздо раньше. А главное, они выделились не просто вследствие осознания скрывавшихся в них преимуществ, но явились закономерным результатом, к которому в течение долгого времени, разными и сложными путями, во многом интуитивно и стихийно шла музыкальная практика.

Процесс развития ладовых структур и их форм определялся в целом поисками таких средств музыкальной организации, которые своей прочностью и универсальностью могли бы в наибольшей мере обеспечить существование музыки как особого самостоятельного вида искусства, обладающего имманентными конструктивными закономерностями. Характерную направленность этого процесса и отражает история двух основных видов ладовых структур мажора и минора.

Нельзя не отметить, что структуры, из числа которых выделились мажор и минор, по существу являлись не столько различными видами ладовых структур, принципиально отличающимися от мажора и минора, сколько исторически ранними, конструктивно слабыми формами последних. И, подчиняясь общему процессу развития, они переплавились и растворились в составе ими же подготовленных более сильных, универсальных форм, а не оказались вытесненными или забытыми.

Ладофункциональная система мажора и минора настойчиво пробивается к жизни в европейской музыке с XIV века, приобретает господствующее положение в эпоху строгого письма (XV—XVI века) [13], а ко времени И. С. Баха достигает своей полной зрелости. Эпоха венских классиков ознаменовала кульминацию в выявлении формообразующей энергии мажора и минора; в музыке XIX и XX столетий реализовались и расцвели их выразительные и красочные свойства, дополненные и подчеркнутые включением иных ладовых и внеладовых структур.

Пути развития форм мажора и минора были во многом близкими, часто пересекающимися и в то же время различными, что в большой мере было предопределено особенностями исходной конструкции обоих видов ладовых структур. Примечательно, например, различное отношение мажора и минора к хроматике: хроматизмы в миноре возникли значительно раньше, чем в мажоре (необходимость вводного тона для ладовой равноценности обеих структур, по-видимому, была одной из начальных причин этого), многие альтерированные созвучия вообще входили в музыку через минор. Общая склонность мажора к диатонике и минора к хроматике дополняла различия в их характере, усиливая в одном случае подвижность и легкость, в другом — обостренную выразительность. Возникновение различных форм мажора и минора было хронологически неравномерным, что естественно отражалось на степени их распространенности. При этом отдельные более хроматизированные формы нередко предшествовали формам строго диатонического или неполного диатонического ступенного состава.

Коренная, наиболее распространенная форма мажора — натуральный мажор — выкристаллизовывается в основном на протяжении XIV—XV столетий. В эпоху И. С. Баха, а затем венских классиков (XVIII век) отчетливо проявляются признаки гармонического мажора — преимущественно в кадансах. В XIX веке эта форма становится повсеместной. В русской музыке, начиная с Глинки, она находит своеобразное выражение как элемент восточной и фантастической музыкальной тематики, а для Даргомыжского оказывается подлинным ладовым атрибутом стиля, имевшим самые различные выразительные и красочные назначения. Начиная со второй половины XVIII и особенно в XIX веке мажор фигурирует как главная

[13] В различных жанрах музыки кристаллизация мажора и минора шла с различной степенью интенсивности (например, в лютневой музыке XV столетия это осуществлялось более интенсивно, четко и ярко, чем в органной или вокально-хоровой).

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

составляющая в наиболее ранних формах составных ладовых структур — мажоро-минорных. Приблизительно с середины XIX столетия широко распространена полная форма мажора, объединившая ступенный состав натурального, гармонического и мелодического мажоров, в которой, однако, наиболее отчетливо выражены признаки натурального и менее всего — мелодического мажора. Примерно в это же время выступают характерные признаки лидийского и миксолидийского мажоров (в первой половине века — Шопен, во второй — Григ и русские композиторы), особенно распространившихся в XX столетии, а также фригийского мажора (Бизе, русские композиторы второй половины века, в дальнейшем — Рахманинов, Равель). С этого же времени мажор часто выступает как главная составляющая в переменных ладовых структурах. Наконец, на рубеже XIX—XX столетий и особенно в XX столетии появляются в наиболее явных и самостоятельных формах мелодический мажор и мажор пентатонического ступенного состава (Рахманинов, Дебюсси, Равель, Метнер, Шебалин, Свиридов). Ярко выражена роль мажора в политональных структурах XX века.

Коренной, универсальной и наиболее распространенной формой минора является минор с вводным тоном. Характерный интонационно-структурный признак этой формы — вводный тон — образуется хроматической (условно диатонической) VII повышенной ступенью, звучащей в силу своей хроматической сущности острее и напряженнее, чем диатонический от природы вводный тон мажора. Вводным тоном обладают три формы минора — гармоническая, мелодическая и полная, объединяющая ступенный состав натурального, гармонического и мелодического миноров. Однако ни одна из них не может быть безоговорочно выделена в качестве единой, исходной — подобно натуральному мажору (в наибольшей мере могла бы претендовать на роль коренной полная форма минора, сложившаяся ко времени И. С. Баха). И коренной формой поэтому следует считать совокупность трех форм минора, условно обозначенную выше как минор с вводным тоном; составные же части этой совокупности обнаруживаются и по-разному акцентируются на отдельных исторических этапах следующим образом.

В XIV—XV столетиях вводный тон минора четко выступает в кадансовых оборотах (иногда совмещаясь в пределах одного созвучия с вводным тоном к V ступени). Они чередуются с характерными архаическими оборотами, в которых появляются отдельные признаки и натурального, и мелодического минора. Однако при внешнем сходстве такой ладовой структуры с полным минором в основе своей она столь же отличается от полного минора, как первичная диатоническая архаика отличается от поздних структур, разнообразно дифференцируемых переменными ладовыми функциями.

С начала XVII и до первой половины XVIII века включительно на фоне интенсивно централизующейся структуры минора акцентируется в качестве обособленной формы мелодический минор. Он достиг расцвета в музыке Куперена, Баха и Генделя, включившись в музыкальный тематизм своими характерными интонационными оборотами — не только восходящим, но и нисходящим движением верхнего тетрахорда. Впоследствии эта форма становится весьма эпизодической. Господствующей в баховскую пору, как отмечалось, является полная форма минора, исторически значительно опередившая соответствующую форму мажора. В полной форме минора наиболее отчетливо различаются характерные обороты гармонического и мелодического минора, обороты минора натурального сравнительно редки и связаны в основном с нисходящим движением его верхнего тетрахорда.

Дальнейшие значительные явления истории минора сосредоточены в середине и главным образом во второй половине XIX века. Несколько опережая появление лидийского и миксолидийского мажоров, заявляют о себе фригийский, натуральный и дорийский миноры (Шопен, затем Лист, Григ и русские композиторы второй половины века). Минор вслед за мажором все чаще появляется как главная составляющая мажоро-минорных структур, а как главная составляющая переменных структур возникает даже несколько раньше, чем мажор. В конце XIX — начале XX века обнаруживаются характерные черты минора пентатонического ступенного состава, в XX веке минор выступает как составная часть политональных структур.

Различные формы мажора и минора по времени их возникновения в профессиональной музыке, по степени распространенности и по характеру ступенного состава в целом располагаются следующим образом.

Мажор	Минор
1) натуральный (полная диатоника);	1) минор с вводным тоном — гармонический, мелодический, полная форма минора (условная диатоника);
2) гармонический, полная форма мажора (условная диатоника);	2) натуральный, дорийский, фригийский (полная диатоника);
3) лидийский, миксолидийский (полная диатоника);	3) пентатонический минор (неполная диатоника).
4) мелодический (условная диатоника); пентатонический (неполная диатоника).	

В народной музыке многих национальных культур положение форм мажора и минора, как правило, оказывается иным, подчас резко отличающимся. Так, строго диатонические формы чаще всего являются исторически более ранними и преобладающими, пентатонические же с давних пор (и не без основания) считаются предшествующими диатоническим.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

Глава XI

СОСТАВНЫЕ ЛАДОВЫЕ СТРУКТУРЫ

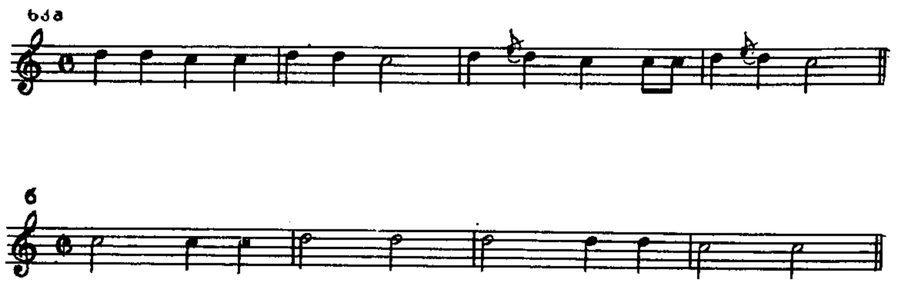
§ 1. Общие понятия о составных ладовых структурах

Горизонтальные и вертикальные формы синтеза в сфере ладовых структур приводят к образованию особых построений, которые в различных сочетаниях и пропорциях совмещают характерные признаки нескольких простых ладовых структур. Такие построения будут в дальнейшем называться составными ладовыми структурами. Составные структуры, возникшие на основе горизонтальной формы синтеза, это — переменные и мажоро-минорные, на основе вертикальной формы синтеза — политональные и полиладовые структуры. Они встречаются и в виде замкнутых построений, нередко исчерпывающих ладогармоническое содержание небольшого музыкального целого или его части, и в виде отдельных характерных оборотов различной протяженности (последнее типично для мажоро-минорных и особенно для политональных и полиладовых структур).

Разновременность или одновременность звучания синтезируемых ладотональных компонентов вызывает противодействующие стремления к объединению или расчленению. Так, горизонтальная форма синтеза требует отчетливого и сильного стремления к целостности возникающей структуры, к стягиванию и централизации разновременно звучащих составляющих частей. Для вертикальной формы синтеза столь же необходимым оказывается интенсивное стремление к контрастному разграничению одновременно звучащих составляющих частей. Поэтому характерным свойством организации переменных и мажоро-минорных структур является стремление к объединению в разновременности, политональных и полиладовых — к разъединению в одновременности.

Следует отметить, что формы ладотонального синтеза не ограничиваются объединением лишь простых ладовых структур. Образовавшиеся при этом составные структуры, в свою очередь, способны вступать в соединения между собою. Это приводит к необходимости различать составные ладовые структуры двух порядков — первого и второго. Составные структуры второго порядка образуются в результате слияния, например, двух переменных структур, какой-либо переменной структуры с мажоро-минорной или одноименной мажоро-минорной с параллельной мажоро-минорной (последнее — явление полного мажоро-минора). Структуры второго порядка не возникают лишь в рамках вертикальной формы синтеза, поскольку необходимым условием существования политональных структур является простота, отчетливость, лаконизм и немногочисленность слоев политональной ткани. Зато объединение политональной структуры с переменной или мажоро-минорной, образующее составную ладовую структуру второго порядка, встречается нередко — особенно в музыке XX столетия.

Все существующие ладовые структуры — и простые, и составные — не только важнейшими конструктивными принципами, но и многими конкретными формами обязаны народному музыкальному творчеству, в которое они уходят своими корнями. Вместе с тем во многих структурах, особенно составных, исходные принципы народного ладообразования воплощены и развиты в таких формах, которые могли быть достигнуты лишь в профессиональном композиторском творчестве. Связь ладотональных структур с народными истоками имеет различный характер — то более, то менее открытый и непосредственный. Так, переменные структуры наиболее отчетливо обнаруживают свое происхождение от ладовых структур народной музыки. Истоки их можно видеть в простейших образцах напевов, возникших на весьма ранних стадиях развития музыкального искусства. Представление об этих образцах дают два следующих чрезвычайно сходных между собою примера (первый из них приведен: 120, с. 87; 33, I, 1, с. 24):



Оба примера представляют ладовую структуру минимального звукового состава — всего из двух тонов, в которой роль устоя или неустоя попеременно принадлежит то одному, то другому тону. Таким образом, здесь в предельно лаконичной форме намечен основной принцип переменной ладовой структуры.

Мажоро-минорные структуры исходят, по-видимому, из народных ладовых структур с вариантностью ступеней, где одна и та же ступень поочередно фигурирует то как низкая, то как высокая[14]. Примером такой структуры в профессиональной музыке может служить начало Вступления к «Даиси» Палиашвили, где тонкая лирическая звукопись в значительной мере создается интонационно-колоритным распреде-

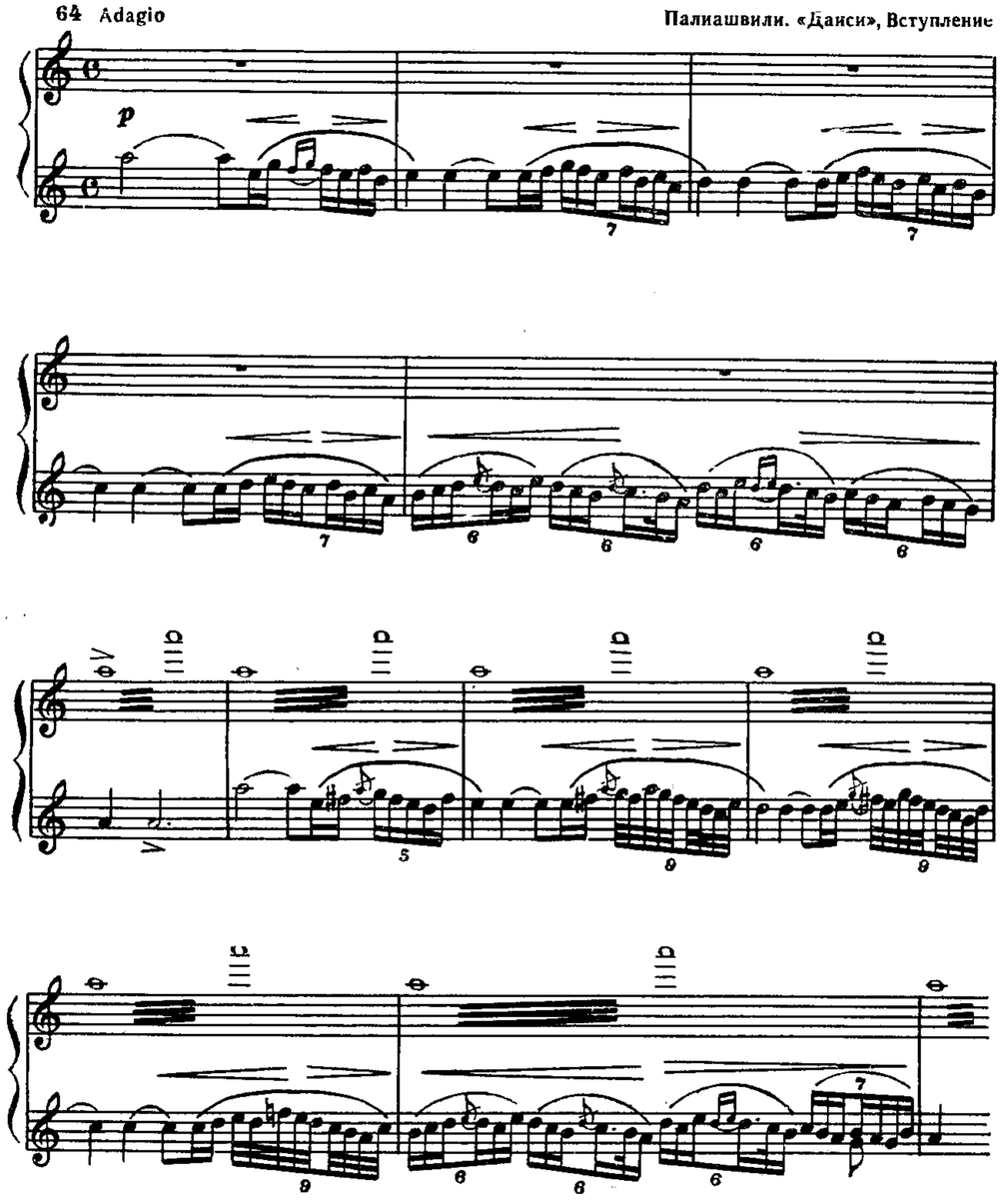
[14] Названные простые структуры, распространенные в народной и особенно в профессиональной музыке, И. В. Способин не отделял от переменных структур и строил общую классификацию последних на основе логически симметричной антитезы: а) меняющиеся тоники — один и тот же звукоряд; б) неизменная тоника — меняющийся звукоряд (109, с. 101—103).

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

лением темной VI низкой и светлой VI высокой ступеней между двумя тематически аналогичными построениями:

64 Adagio

Палиашвили. «Данси», Вступление

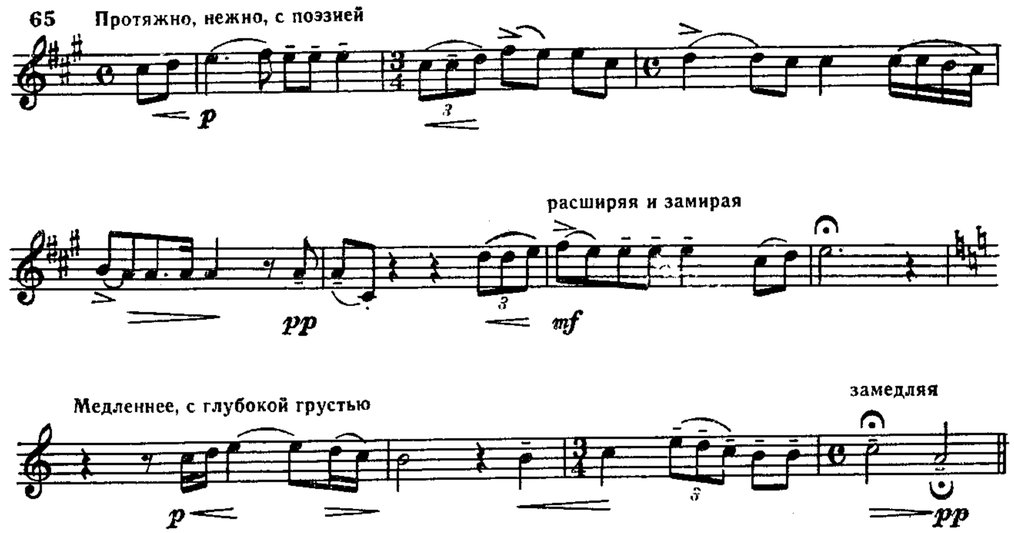


Вариантность III ступени, определяющей ладовое наклонение, в следующем примере образует по существу одноименную мажоро-минорную структуру[15]. Этот образец, по своим формам достаточно редкий для народной музыки, в то же время подтверждает мысль о народных истоках мажоро-минорных структур:

[15] Затаевич А. В. 1000 песен казахского народа (песни и кюйи). 2-е изд. М., 1963, с. 193 (песня № 382).

Казахская народная песня «Жайык»

65 Протяжно, нежно, с поэзией



Менее ясна связь с народной музыкой политональных структур. Хотя отдельные эффекты политональности (или сходные с политональностью) и обнаруживаются в народном многоголосии (52; 76, с. 340—349), все же определяющей представляется связь политональных структур с ладофункциональными и фактурными расслоениями музыкальной ткани, с полифункциональностью созвучий и полифонической дифференцированностью многоголосного изложения в профессиональной композиторской музыке. Сюда относятся и все без исключения составные структуры второго порядка.

Хронология появления составных структур в европейской профессиональной музыке создает весьма своеобразную картину, опровергающую, казалось бы, логически наиболее простые пути их возникновения. Так, переменные структуры, существовавшие в народной музыке, вероятно, всегда, в профессиональной музыке начинают свой исторический путь с гениальных ладогармонических открытий Шопена и Глинки. Они многогранно развиваются в русской классической музыке и приобретают особую значительность в конце XIX и в XX столетии. Мажоро-минор (прежде всего одноименный, затем параллельный; вначале с мажорной тоникой, позже с минорной) в наиболее лаконичном виде появляется в баховскую пору, достаточно отчетливо выступает в музыке венских классиков, достигает значительной зрелости примерно к середине XIX века и сохраняется в многообразных формах до наших дней. Политональные структуры распространяются в профессиональной музыке с начала XX столетия. Возникновение составных структур второго порядка относится к концу XIX — началу XX века.

При всей распространенности составных ладовых структур и при отчетливо выраженном стремлении их к равенству

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

с простыми, особенно заметном в музыке нескольких последних десятилетий, в соотношении этих структур определяющая роль принадлежит простым, подчиненная — составным структурам. Причины такого соотношения объясняются следующим.

Заключая в себе множество предпосылок ярко индивидуализированной выразительности и красочности, составные структуры в то же время не имеют того прочного конструктивного потенциала, той скрепляющей силы, которые являются отличительными свойствами простых структур мажора и минора. Это относится особенно к политональным и мажоро-минорным, в меньшей мере — к переменным структурам, достигающим обычно более законченных и самостоятельных форм. Составные структуры в целом гораздо чаще, чем простые, бывают разомкнутыми или сводятся к отдельным, достаточно кратким характерным оборотам. Но и в целостных, и в фрагментарных своих проявлениях они подобны рельефным эпизодам в окружении простых структур, образующих для них основу и управляющих ими. Преобладание выразительных и красочных качеств при соответственно ограниченном радиусе формообразующей энергии создает характерную для составных структур ладогармоническую утяжеленность и статику, противостоящую легкости и динамике простых структур. Различие между простыми и составными структурами в этом плане более всего напоминает различие между малозвучными монофункциональными и многозвучными полифункциональными созвучиями-вертикалями. Замедленность ладогармонического пульса объясняет особую естественность, полноту и эффективность действия составных структур в музыке медленного или умеренного движения; интонационная же активность их обычно коренится не столько в собственно гармоническом, сколько в мелодическом и метроритмическом наполнении.

В контрастном единстве простых и составных ладовых структур всегда ощущается диалектическая связь не только основного и дополняющего, универсального и специфического. Здесь отчетливо выступает и связь первичного, изначального со вторичным, производным.

Всякая простая структура как часть той или иной составной структуры бывает лаконичной и элементарной в своей внутренней организации. Но как отдельное, самостоятельное ладотональное явление она по степени разветвленности и многогранности постоянно приближается к составной, превосходя, однако, последнюю своей концентрированной целостностью. В связи с этим простая структура мажора или минора оказывается чрезвычайно автономным явлением, практически способным к выполнению самых существенных художественно-конструктивных функций, вообще возлагаемых на ладовую структуру. Любая же составная структура при всех ее неповторимо ценных качествах, чтобы обеспечить свое реальное существование, постоянно должна стремиться обрести качества

простой структуры, прежде всего — высокую степень единства и целостности последней.

Внутри любой простой структуры, в дифференциации ее горизонтального и вертикального аспектов потенциально заключены характерные предпосылки, зерна и ростки всех составных структур. Не только логически, но и генетически составные структуры есть результат усиления и обострения конструктивных принципов и стремлений, заложенных в ладогармонической системе простых структур. А потому в конечном счете составные структуры представляют характерные ответвления от основного ствола — простых ладовых структур, расширяя и обогащая круг ладотональных средств в те эпохи, которые отмечены особенно разнообразными поисками ладогармонической выразительности и колорита, — в XIX и XX столетиях.

§ 2. Переменные ладовые структуры

Переменная ладовая структура — составная ладовая структура, возникшая на основе горизонтальной формы синтеза двух или более простых структур, в различных чередованиях сменяющих одна другую (отсюда само название структуры — «переменная»).

Сцепление нескольких составляющих структур создает особое соотношение стремлений к объединению и расчленению, действующих внутри переменной структуры. Наименьшая активность первого из названных стремлений и наибольшая второго представляют важнейшее конструктивное свойство переменных структур, отличающее их от всех других ладовых структур вообще.

Постоянное движение от одной составляющей к другой пронизывает переменную структуру сильнейшей ладофункциональной модуляционностью (не случайно в качестве составляющих переменной структуры часто оказываются непрочные, «стихийно модулирующие» диатонические варианты мажора и минора). Дифференцирующее действие переменных ладовых функций в таких условиях достигает наиболее высокой интенсивности, интегрирующее же действие функций основных соответственно сводится к минимуму. Отсюда — отчетливая устремленность к рассредоточенности и одновременно — к преодолению этой рассредоточенности, к созданию единства и целостности, без которых любая ладовая структура вообще немыслима как реальное явление.

Целостность и замкнутость переменной структуры обеспечивается прежде всего принципом субординации в соотношении ее составляющих. Одна из них является главной и принимает на себя функции объединения остальных — подчиненных. Во многих случаях значительное тональное родство составляющих, как и особо мягкий и плавный характер их модуля-

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

ционных сочленений — смена тоник при общем, неизменном или весьма мало изменяющемся ступенном составе — также направлены на создание целостности переменной структуры. Степень ее целостности, а также рельефности главной составляющей зависят от различного расположения составляющих внутри данной структуры. Так, например, переменная структура с минимальным количеством составляющих (две) может принять следующие очертания: А Б, А Б А, ‖: А Б :‖, ‖: АБ :‖ А. Первый и третий варианты имеют более разомкнутый, второй и четвертый — более замкнутый характер, благодаря обрамлению, которое усиливает единство структуры в целом и четко выделяет ее главную составляющую. Наконец, замкнутость переменной структуры нередко укрепляется совпадением ее границ с гранями какой-либо законченной части или формы в целом. Так, переменная структура нередко охватывает тему крупного произведения, небольшое законченное произведение в форме периода (или песенного куплета, где составляющая переменной структуры иногда соответствует строфе стиха), миниатюрную трехчастную или рондообразную форму.

Внутри переменной структуры каждый ее мелодический или гармонический компонент (тон или созвучие) в одно и то же время является компонентом трех различных ладофункциональных систем: 1) данной составляющей; 2) каждой из остальных составляющих; 3) переменной структуры в целом. Отсюда вытекает характернейшее свойство переменной структуры — особая множественность ладофункциональных значений всех ее тонов и созвучий. Примером может служить романс «Здесь хорошо» Рахманинова. Ладотональная организация романса целиком охватывается переменной структурой с параллельными составляющими A-dur и fis-moll. Каждый тон, каждое созвучие (как и каждая из двух тональностей — cis-moll и E-dur, затронутых краткими модуляциями) одновременно находятся под воздействием главной составляющей A-dur, подчиненной fis-moll и целостной переменной ладовой структуры A-dur — fis-moll. Этим объясняется необычайное богатство выразительных и красочных оттенков, тончайшая игра звуковых светотеней, которой наполнена вся музыкальная ткань романса.

Количество составляющих переменной структуры, а следовательно, и содержащихся в ней тоник нередко доходит до трех или четырех (особенно в музыке XX столетия). Любая тоника переменной структуры, в том числе и главная[16], менее интенсивна в своем действии сравнительно с единой тоникой простой ладовой структуры. И чем больше тоник, тем менее интенсивной оказывается каждая из них. Поэтому для переменной

[16] Распространенное определение переменных ладовых структур как имеющих две или более равноправных тоники весьма неточно: обычно встречается синтез структур, тоники которых стремятся к равноправию при главенстве одной тоники. Полное же равноправие, реализуясь, образует обычную модуляцию — переход из одной ладовой структуры в другую.

структуры всегда необходимы условия, обеспечивающие составляющим и их тоникам должную ясность и отчетливость. Таковы, в частности, следующие условия.

1. Лаконичность каждой составляющей, особенно заметная в сравнении с самостоятельной простой ладовой структурой.

2. Элементарный характер ладофункциональных отношений между тоникой и нетоническими функциями каждой составляющей, четкость ее внутреннего ладофункционального распорядка.

Оба условия выражают весьма общий конструктивный закон (принцип константности), требующий простоты составных частей в рамках сложного целого.

3. Особая группировка составляющих при большом их количестве, ведущая к образованию внутри переменной структуры парных сочетаний параллельного типа (например, в структуре с главной составляющей C-dur: C-dur — a-moll—G-dur — e-moll и т. п.); такая группировка укрупняет общие контуры переменной структуры, а в рамках последней наряду с парой составляющих первого плана возникает пара второго плана.

4. Подобно предыдущему условию — как противовес разветвленной дифференцированности и интенсивной модуляционности переменной структуры, — объединение нескольких тоник-аккордов общим для их звукового состава интервалом или тоном. Этот интервал или тон постоянно акцентируется и гармонически перекрашивается как самими тоническими аккордами, так и аккордами других функций (терция *a — cis* в составе тоник *a — cis—e* и *fis—a—cis* — романс «Здесь хорошо» Рахманинова; тон *e* в составе тоник *a—c—e, c—e—g* и *e—g—h* — романс «Память о солнце» Прокофьева).

Будучи важнейшей основой ладовой организации народной музыки, переменные структуры в условиях профессионального творчества последних полутора столетий часто выступают как яркий показатель народно-национальных свойств того или иного композиторского стиля. В русской музыке, например, возникновение и развитие переменных структур совершалось не только в общем русле характерных для XIX—XX столетий активных поисков ладогармонической выразительности и колорита, но и под прямым воздействием русского народно-песенного творчества. Сам принцип ладовой переменности, почерпнутый в народных источниках, приобретал при этом подчас весьма сложные формы конкретного воплощения. Некоторые параллели между формами переменных структур в народной и профессиональной музыке могут дать представление об их различиях, достигнутых в результате интенсивного и многообразного развития.

Многие отличия в большой мере связаны с разной протяженностью переменных структур народной и профессиональной музыки, а также с характерными особенностями строения музыкальной ткани. Масштабы переменных структур народной музыки определяются очертаниями формы напева — более или ме-

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

нее лаконичного куплета-периода, хотя и многократно повторяемого. В профессиональной же музыке эти масштабы значительно расширяются применительно к различным, подчас весьма развитым видам не только периода, но и более крупных форм [17]. Если в народной музыке переменные структуры организуют прозрачную музыкальную ткань преимущественно гетерофонического склада с преобладающим двух- или трехголосием (к тому же не всегда реальным), то в музыке профессиональной переменные структуры воплощаются в многоголосной фактуре самого различного склада, содержащей многочисленные контрасты мелодического и гармонического плана, включающей разнообразное и гибко варьируемое число голосов.

Для переменных структур народной музыки в целом типично минимальное число составляющих — две. Одна из них часто бывает при этом мажорной, другая — минорной (как, например, в песнях «Надоели ночи», «За двором, двором» из сборника Балакирева и т. п.). Тониками составляющих оказываются, как правило, унисон или октава. Ограничение двумя составляющими в таких условиях отчасти объясняется тем, что любая третья составляющая могла бы внести перегрузку в ладовую организацию краткого куплета-периода, а кроме того, неизбежно повторила бы своим общим характером и окраской одну из двух имеющихся.

Большое число составляющих в переменных структурах профессиональной музыки вызывает необходимость разнообразия форм их тоник. Поэтому часто внутри одной и той же структуры тоники имеют различные, контрастные формы. Одни из них выступают в виде созвучий — аккордов и интервалов, другие — в виде отдельного тона. При этом созвучия-интервалы чаще всего представлены квинтами или терциями, созвучия-аккорды — простыми трезвучиями или трезвучиями, включенными в состав каких-либо полифункциональных сочетаний, что в целом создает модифицированную форму истинной тоники. Нередко одна из тоник (обычно — главная) долго вообще не показывается, оставаясь до самого конца скрытой, подразумеваемой. Наконец, часто два тонических трезвучия сливаются в один аккорд — как правило, это происходит с трезвучиями параллельного соотношения, образующими малый септаккорд с минорным трезвучием в основании. Указанные приемы индивидуализации форм тонических созвучий всегда связаны с расширением переменной структуры, с ростом ее протяженности.

Принцип субординации в соотношении составляющих и тоник переменной структуры является универсальным и действует как в народной, так и в профессиональной музыке. В профессиональной музыке он выражен более сильно и определенно, чем в народной, — большее число составляющих и тоник требует и более четкой их субординации. Чаще всего тональность произведения профессиональной музыки обозначается не в соответствии с общей его переменной ладотональной структурой, а лишь по главной составляющей этой структуры. Так, тональность Скерцо или Фантазии Шопена обозначается как b-moll или f-moll, а не b-moll — Des-dur или f-moll — As-dur, тональность романса «Здесь хорошо» Рахманинова — A-dur, а не A-dur — fis-moll, тональность романса «Память о солнце» Прокофьева — a-moll, а не a-moll — C-dur — e-moll и т. п.

В переменных структурах народной музыки принцип субординации подчас отступает на второй план, вуалируется, что иногда ведет к относительному равноправию составляющих и их тоник, или, по крайней мере, позволяет ощутить максимально ярко выраженное стремление к такому равноправию. В основе этого оказываются известные уже явления: минимальное число составляющих и тоник, лаконизм составляющих и многократно повторяемого куплета-периода, одинаковость форм, легкость и подвижность тоник в виде унисона или октавы. Чаще всего составляющие таких структур бывают размещены в соответствии с формой куплета — например, АБ, АБАБ, ААББ, иногда АБББ и т. п. Достаточно, однако, чтобы куплет-период имел форму АБА (например, в песнях «Собирайтесь-ка, братцы-ребятушки» или «Стлала, стлала полковница» из сборников Балакирева), как принцип субординации в соотношении составляющих и их тоник будет восстановлен в своих правах: составляющая А вместе с ее тоникой, выведенная на положение обрамляющих разделов трехчастной формы, сразу же окажется неоспоримо главенствующей в рамках переменной структуры.

Составляющие в переменных структурах народной музыки имеют, как правило, строго диатонический ступенный состав. В профессиональной же музыке они нередко бывают хроматизированными, в частности — условно диатоническими, включающими, например, гармонические и мелодические формы мажора и минора. Особо заметная роль принадлежит здесь параллельно-переменной структуре с хроматической связью тоник, синтезирующей гармонические формы параллельных ладотональностей с характерным энгармоническим переключением ♭ VI ступени мажора на ♯ VII ступень минора и наоборот. Будучи широко распространенными в русской музыке — вначале как характерный атрибут восточной тематики, а затем как один из типичных штрихов в ладогармоническом облике русской музыки в целом (Балакирев, Бородин,

[17] В истории гармонии немало явлений, возникавших как уникальные «прорывы» в будущее задолго до их последующего систематического применения. Подчас они отличались столь сложными и развитыми формами, которые складывались лишь в процессе длительной эволюции. Так, в Скерцо b-moll и Фантазии f-moll Шопена параллельно-переменная структура, очерчивая общие контуры крупной формы и синтезируясь с другими видами ладовых структур, пронизывает самые различные масштабные уровни музыкального целого. Оба произведения, созданные в первой половине прошлого столетия, значительно опередили распространение переменных структур в профессиональной музыке, начавшееся в более элементарных формах только со второй половины XIX века.

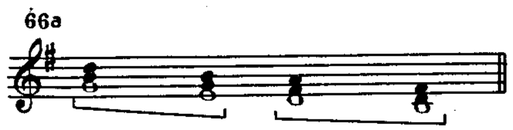
Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

Римский-Корсаков, Рахманинов), эти структуры сближают между собою два вида составных ладотональных структур — параллельно-переменные и параллельные мажоро-минорные.

Достоянием профессиональной музыки является переменная структура, в которой каждая составляющая представлена лишь тоническим аккордом (например, Прелюдия G-dur Рахманинова), и вся структура, таким образом, оказывается многократным чередованием этих аккордов. Чаще всего подобные составляющие-тоники принадлежат параллельным тональностям и при чередовании сливаются в мягко диссонирующую вертикаль — мажорное трезвучие с прибавленной секстой или малый септаккорд с минорным трезвучием в основании.

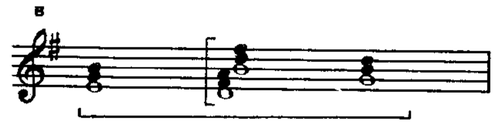
Ладофункциональные и интервальные соотношения составляющих и их тоник в переменных структурах народной и профессиональной музыки весьма разнообразны. При мажорной главной составляющей наиболее часто возникают подчиненные составляющие VI (M), V (D) или II (S) ступени. При минорной — III (M), V (D), VII натуральной или IV (S) ступени. Иначе говоря, подчиненные составляющие оказываются M, D или S по отношению к главной. Между главной и подчиненными составляющими складываются диатонические терцовые, кварто-квинтовые или секундовые отношения. Исключительно важную роль в образовании переменных структур на протяжении всей их истории в профессиональной музыке играли медиантовые отношения, особенно — параллельные. Именно этими отношениями чаще всего организуются и скрепляются переменные структуры с большим числом составляющих. Например, четыре составляющие часто группируются как две пары параллельных. При этом одна пара может оказаться ведущей, другая — подчиненной, словно ответвляющейся от первой. Так, в частности, относятся две пары параллельных составляющих G—e и D—h в «Паване» Равеля (пример 66а). Соотношение параллельных составляющих рельефно очерчивается подчас и при тройственных объединениях — как, например, в романсе «Память о солнце» Прокофьева (пример 66б). Иногда пара параллельных составляющих объединяется по вертикали, воспроизводя тем самым формы мягко звучащей параллельной политональности. Так объединены между собою составляющие h и D в романсе «Настоящую нежность» Прокофьева (пример 66в).

66а



б

в



Вертикальная форма параллельно-переменной структуры, перерастающая в параллельную политональность, типична для музыки XX века, особенно — русской. Здесь можно назвать такие образцы, как «Песня без слов» ор. 35 № 2 Прокофьева (сочетание a-moll — C-dur, см. пример 80г), тема Руси из Вступления к симфонии-кантате «На поле Куликовом» Шапорина (c-moll — Es-dur), раздел Allegro pesante, такты 16—25 в части «Молотьба» из «Поэмы памяти Есенина» Свиридова (G-dur — e-moll) и многие другие.

Простые и составные ладовые структуры, как и разновидности самих составных структур, не отделены друг от друга непереходимыми границами. Среди этих видов и разновидностей всегда существуют явления промежуточные, переходные. Например, простые структуры, интенсивно дифференцированные переменными ладовыми функциями и потому весьма разветвленные, подчас по своему характеру приближаются к переменным структурам, переменные же, содержащие в себе сильную, подчеркнуто господствующую составляющую, обнаруживают черты простой структуры с интенсивной ладофункциональной дифференцированностью. О возможном сближении параллельно-переменных и параллельных мажоро-минорных структур свидетельствует параллельно-переменная структура с хроматической связью тоник, а параллельно-переменная структура «по вертикали», как уже говорилось, перерастает в параллельную политональность. Возможны, наконец, переходные явления между такими двумя видами составных ладовых структур, как одноименные мажоро-минорные и переменные: чередование одноименных мажорных и минорных разделов в куплетных песенных формах в известной мере рождает эффект переменного ладового балансирования. И оставаясь по существу явлением прежде всего мажоро-минорной природы, такая структура оказывается своеобразным звеном между двумя важнейшими видами составных ладовых структур.

§ 3. Мажоро-минорные структуры

Мажоро-минорная ладовая структура — составная ладовая структура, объединившая на основе горизонтальной формы синтеза характерные ступени и аккорды натуральных одноименных или гармонических параллельных тональностей. В связи с этим различаются одноименная (C—c или c—C) и параллельная (C—a или a—C) мажоро-минорные структуры (примером первой может служить начальная тема

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

«Здравицы» Прокофьева, второй — заключительные пять тактов романса «Утро», ор. 4 № 2 Рахманинова). Поскольку каждая структура возглавляется мажорным или минорным тоническим аккордом, структуру с мажорной тоникой иногда называют «мажоро-минором», а с минорной — «миноро-мажором». Если одноименная и параллельная структуры в свою очередь объединяются составной структурой второго порядка, то образуется полная мажоро-минорная структура (a—C—c или c—C—a, C—c—Es или Es—c—C и т. п.; примеры такого рода — Песня Кащеевны из II картины «Кащея бессмертного» Римского-Корсакова или романс «В душе у каждого из нас», ор. 34 № 2 Рахманинова). Главной составляющей может быть любое из звеньев указанных схем. В тональных структурах иногда встречаются сцепления четырех тональностей, основывающиеся на соотношениях полного мажоро-минора (a—C—c—Es или Es—c—C—a), сцепления же трех тональностей распространены в большей мере. Так, «Колыбельная» из «Песен и плясок смерти» Мусоргского имеет тональный план fis-moll—A-dur—a-moll, воспроизводящий один из вариантов полной мажоро-минорной структуры в укрупненном виде.

Взаимопроникновение и слияние мажора и минора никак не означает их бесследного растворения. Сам синтез их целесообразен постольку, поскольку в рамках качественно нового целого различаются характерные черты каждой составляющей при отчетливом главенстве одной из них. Основной эффект, который создается мажоро-минорной структурой и представляет ее специфическую выразительную и красочную ценность, есть прежде всего эффект своеобразного, необычного и неожиданного соотношения, возникающего между тоникой (в первую очередь) или другим аккордом главной составляющей и аккордом из сферы натуральной одноименной или гармонической параллельной тональности. Иными словами, это — эффект или фонически яркой замены строго диатонического аккорда его мажоро-минорным вариантом или чередования обоих аккордов.

Исторически первой предпосылкой к объединению мажора и минора в рамках целостной составной структуры было известное сближение в строении их звукоряда и аккордики. Такое сближение, достаточно заметное в европейской профессиональной музыке уже к XIV веку, было вызвано необходимостью придать минору положение, равноценное с положением мажора в смысле конструктивной крепости и активности, и выразилось в появлении вводного тона (♯ VII ступени) в миноре, что, в свою очередь, повлекло за собою — как интонационно-мелодическое следствие — появление и ♯ VI ступени. Эти хроматические ступени очень быстро приобрели значение условно диатонических. Самое же главное, с участием вводного тона в миноре сложи-

лась настоящая доминантовая группа мажорных аккордов V ступени, аналогичных по своему строению соответствующим аккордам мажора, но превосходящих последние своей ладовой остротой (вводный тон минора, став условно диатонической ступенью, сохранил свои исходные хроматические, более острые качества).

Появление в миноре мажорных аккордов V ступени послужило существенной интонационно-структурной предпосылкой для возникновения как одноименного, так и параллельного мажоро-минора. На пути к одноименному мажоро-минору открылась возможность последующего включения в основную тональность аккордов, заимствованных из одноименной тональности и представляющих мажоро-минорные варианты коренных диатонических аккордов. В силу особого родства, постоянного соприкосновения и взаимодействия параллельных тональностей в самых различных историко-стилистических условиях мажорная доминанта минора оказалась основательно подготовленной к роли мажорного аккорда III ступени мажора. Таковы исторические последствия включения в минор вводного тона, которые вели к образованию мажоро-минорных структур различных видов. Вводный тон минора обусловил также возникновение уменьшенного вводного септаккорда и увеличенного трезвучия — аккордов, реально зазвучавших лишь несколько столетий спустя (первый — в XVII — XVIII, второй — в XIX веке).

Аналогичные преобразования в ступенном составе мажора, сближение его с одноименным натуральным минором (включение условно диатонических ♭ VI и ♭ VII ступеней) заявили о себе в полной мере тогда, когда мажоро-минорные структуры основных форм уже достигли значительной зрелости. Да и по времени прочно укоренившегося применения ♭ VI и ♭ VII ступени мажора разделены значительным промежутком: ♭ VI ступень — характерный признак гармонического мажора — стала распространенной уже в музыке первой половины XIX столетия (отчасти Бетховен, более широко — Шуберт, Шопен, Глинка, особенно — Даргомыжский), ♭ VII ступень — принадлежность мелодического мажора — входит в практику лишь на рубеже XIX—XX веков, в основном же — в первой половине XX века (особенно — Рахманинов, Метнер, Мясковский). Эти преобразования, следовательно, не предвосхитили возникновения мажоро-минорных структур, а составили к ним хронологически параллельное явление, по-своему дополнявшее их интонационную сферу.

Если усиление автентичности в миноре, связанное с включением в его ступенный состав вводного тона, имело своей целью прежде всего укрепление и активизацию структурно-логических, формообразующих свойств тональности на исторически ранних этапах, то усиление плагальности в мажоре, достигнутое введением ♭ VI и ♭ VII ступеней, осуществлялось на иной основе и явилось результатом типичных для XIX—

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

XX веков поисков новых выразительных и красочных деталей в ладотональной организации музыки.

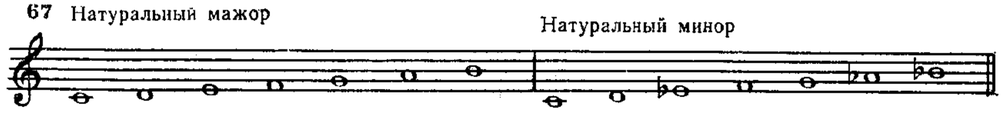
Важным шагом на пути к созданию мажоро-минора было завершение минорных сочинений мажорным тоническим аккордом, часто встречающееся еще в добаховскую эпоху и приобретшее яркий выразительный и красочный смысл в музыке Баха. Само появление минорного и мажорного тонических аккордов в пределах музыкального целого стало стимулом и образцом для последующего включения мажоро-минорных вариантов и к другим коренным диатоническим аккордам ладовой структуры (практически к любому аккорду в музыке XX века).

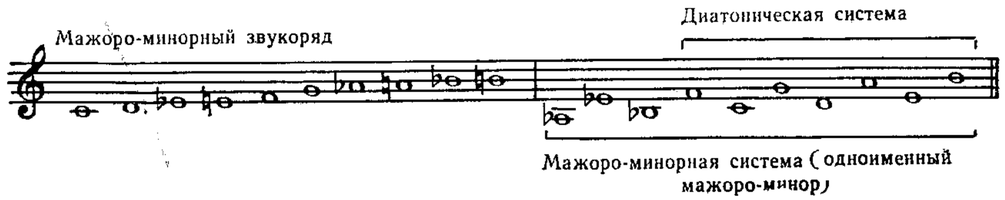
Как генезис, так и общее положение мажоро-минорных структур отчетливо свидетельствуют о далеко не одинаковой роли их составляющих — мажора и минора. Мажору в этом союзе принадлежит определяющее значение, минору — своеобразное подчиненное. Импульсы, исходившие от мажора, неизменно оказывались более сильными, исторически воздействие мажора на минор отмечается гораздо раньше, чем минора на мажор (первоначальные преобразования в миноре «по подобию мажора», появление мажорного тонического аккорда в конце минорного произведения и т. п.). Мажоро-минорные структуры с мажорной тоникой исторически сложились также раньше, а впоследствии оказались более распространенными, чем структуры с минорной тоникой. Все это объясняется не только первородством мажора, его природной конструктивной крепостью, но и особой яркостью и многочисленностью фонических эффектов, которые создаются соотношением коренных аккордов натурального одноименного или гармонического параллельного минора с мажорным тоническим аккордом.

Вопрос о ступенном и аккордовом составе мажоро-минорных структур касается не только исходного звукового материала этих структур, но и некоторых общих принципов методологического порядка.

Основы теории мажоро-минорных явлений заложены в концепциях Ф. О. Геварта и Г. Л. Катуара. Геварт впервые выделяет особую группу таких явлений, объединяя их понятием «смешанного мажора» («le Majeur mixte»). Это — мажор, включивший характерные ступени и созвучия одноименного минора и имеющий 10-ступенный звукоряд (155, с. 141—152). Катуар вводит понятие «мажоро-минорной десятитонной системы», располагая 10-ступенный звукоряд по квинтам в соотнесении с 7-ступенным диатоническим звукорядом («диатонической системой») и подробно рассматривая интервалы и аккорды, возможные в пределах мажоро-минорной системы (48, I, с. 53—68):

67 Натуральный мажор — Натуральный минор

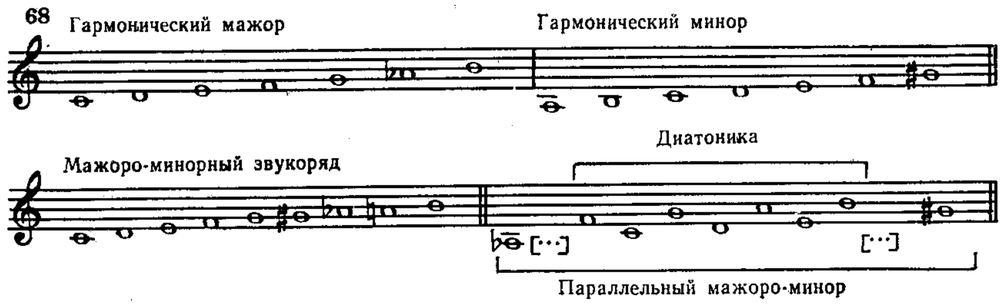




Как видно из примера, этот звукоряд совмещает в себе ступенный состав одноименных натуральных тональностей, то есть является звукорядом одноименной мажоро-минорной структуры. Звукоряды параллельной и полной мажоро-минорных структур значительно отличаются от него [18].

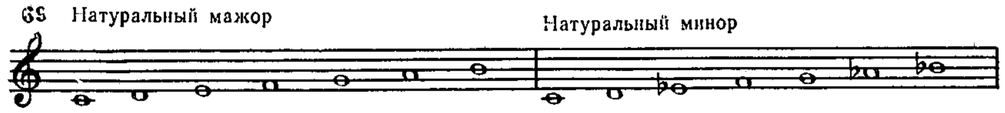
Звукоряд параллельного мажоро-минора реально содержит 9 тонов; встречающееся иногда исключение одного из двух энгармонически совпадающих тонов (*as* и *gis* в примере 68) сводит это число к 8. Особенностью звукоряда является двукратный перерыв квинтовой координации: в начале и в конце отсутствуют два тона, необходимые для сплошных шагов по квинтам:

68 Гармонический мажор — Гармонический минор

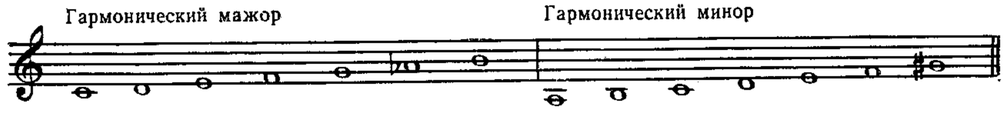


В звукоряде полной мажоро-минорной структуры заключено 11 реальных тонов (с энгармоническим «сокращением» — 10), а перерыв квинтовой координации имеется только в конце:

69 Натуральный мажор — Натуральный минор

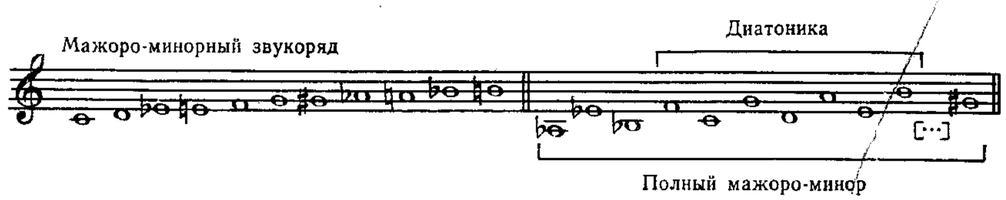


Гармонический мажор — Гармонический минор



[18] Теория мажоро-минора у Геварта и Катуара исчерпывается сведениями об одноименной структуре. Параллельный мажоро-минор впервые охарактеризован в «Практическом курсе гармонии» И. В. Способина, С. В. Евсеева, И. И. Дубовского и В. В. Соколова (112, II, с. 101 и 124—129). Понятие полной мажоро-минорной структуры, объединяющей одноименные и параллельные формы мажоро-минора (как и других составных ладовых структур второго порядка), введено в настоящем курсе.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

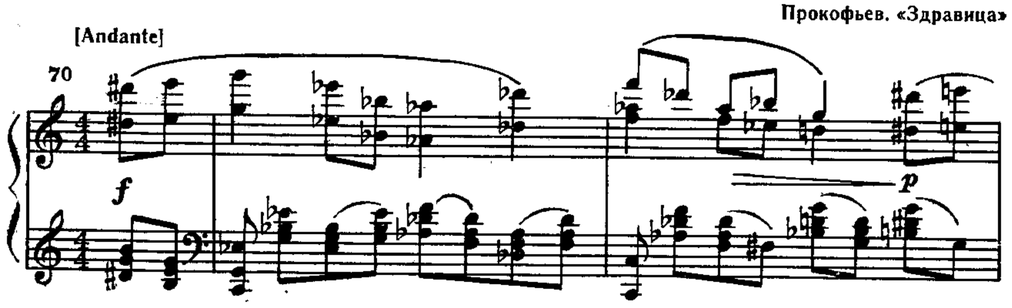


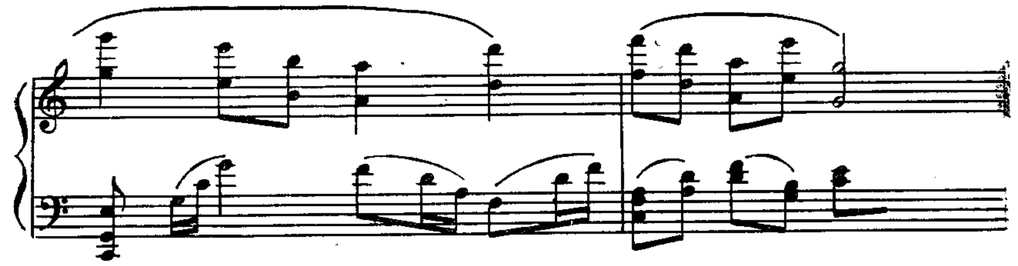
В художественной практике часто встречаются мажоро-минорные структуры, содержащие полностью один из приведенных звукорядов. Но еще чаще тот или иной звукоряд фигурирует в неполном или в несколько расширенном виде. Отсюда и возникают вопросы о характере связей между структурой и ее звукорядом, о границах последнего и о его отношении к сферам диатоники и хроматики.

Мажоро-минорная система в концепции Геварта и особенно Катуара характеризуется как замкнутая в определенных границах сфера звуковых явлений, качественно отличающаяся от смежных с нею диатонической и хроматической систем, а по числу тонов занимающая промежуточное положение между ними (7—10—17). Сообразно такой теоретической установке полная (семиступенная) диатоника является составной частью мажоро-минорной системы, введение же любого тона сверх 10 означает выход в иную, хроматическую систему.

Действительно, диатонический звукоряд входит в состав звукоряда мажоро-минорного и между ними имеется четко фиксируемая стабильная граница. Однако другая граница, которая, согласно теории мажоро-минорной системы, отделяет соответствующий звукоряд от хроматического, на самом деле оказывается подвижной и образует зону гибкого варьирования числа тонов, допуская при этом не только некоторое сокращение, но и расширение звукоряда, никак не нарушающее общего характера и сущности мажоро-минорной ладовой структуры. Так, ♭II ступень и аккорды этой ступени, которые в соответствии с теорией мажоро-минорной системы должны быть отнесены к сфере явлений хроматических, часто и чрезвычайно естественно включаются в одноименную или полную мажоро-минорную структуру — как, например, в следующем отрывке:

Прокофьев. «Здравица»





Более того, аккорды ♭ II ступени не только органично входят в мажоро-минорный контекст, но и производят впечатление гораздо более диатонических, чем, например, коренные для одноименного мажоро-минора аккорды ♭ III или ♭ VI ступеней. Это объясняется прежде всего отсутствием в составе аккорда ♭ II ступени каких-либо хроматических вариантов к ступеням, входящим в состав мажорного тонического аккорда, тогда как аккорды и ♭ III, и ♭ VI ступеней содержат хроматический вариант его терции, что и придает им в целом более хроматический характер. Разумеется, ощущение диатоничности или хроматичности аккорда зависит также от его диатонических или хроматических связей и с другими аккордами[19], но соотношение его с тоникой (даже на известном расстоянии) в конечном счете оказывается решающим.

Таким образом, внутри самой мажоро-минорной системы заключены некоторые аккорды более хроматического характера, чем за ее пределами. А отсюда следует, что нет оснований считать какой-либо мажоро-минорный звукоряд отдельным, самостоятельным явлением («системой») наравне с диатоническим и хроматическим звукорядами. Любой мажоро-минорный звукоряд по своей природе есть разновидность хроматического и обладает типичным свойством последнего: колеблющимся числом ступеней, разомкнутостью при наличии твердой границы только с звукорядом диатоническим. И известное отличие хроматизмов мажоро-минорных структур от всех прочих состоит не столько в их общем количестве (сравнительно небольшом), сколько в характере их координации, устанавливаемой в рамках мажоро-минора. Большинство хроматических ступеней мажоро-минора имеет диатоническую координацию с I ступенью, тоникой ладовой структуры. Кроме того, эти ступени входят, как правило, в состав созвучий с внутренней диатонической координацией ступеней (мажорные и минорные трезвучия, септаккорды, нон-аккорды). Монолитность и весомость таких созвучий, как и диатоничность связей с I ступенью, придают хроматизмам мажоро-минора интонационную весомость, нередко приближающую их по характеру к условно диатоническим ступеням.

[19] Нередко предпосылкой введения аккордов ♭ II ступени является диатоническая координация между ♭VI и ♭ II ступенями, воспроизводящая соотношение D—T. Подобными оборотами изобилуют, например, многие сочинения 20—30-х опусов Скрябина.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

Наконец, любой мажоро-минорный звукоряд сам по себе никак не означает, что включающая его ладовая структура будет непременно мажоро-минорной. Конкретная ладотональная, мелодическая и гармоническая организация одного и того же звукового материала может быть самой различной. Любой из приведенных выше звукорядов может принадлежать подлинной мажоро-минорной структуре того или иного типа, какой-либо политональной, полиладовой или обычной простой структуре, тому или иному скользящему внетональному или межтональному построению и т. п. Иначе говоря, сущность и характер ладовой структуры определяются качеством организации ее ступенного состава (звукоряда), а не ступенным составом (звукорядом) как таковым. Поэтому всякое возведение звуковой абстракции — звукоряда, извлекаемого из тех или иных конкретных ладовых структур, — в ранг некоей суверенной исходной «системы» вольно или невольно оказывается направленным в русло отвлеченно звукорядного истолкования живых музыкальных явлений.

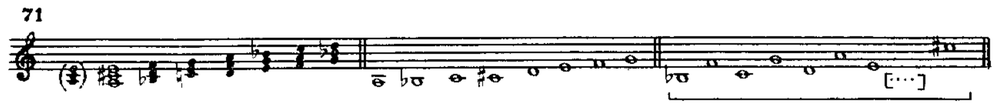
Будучи составными ладовыми структурами, мажоро-минорные и переменные структуры отмечены чертами сходства и различия. Важнейшее сходство обусловлено прежде всего их составной природой — результатом синтеза по горизонтали двух или более простых составляющих структур. Общей оказывается и типичная для них интенсивность выразительных и красочных импульсов гармонии при смягчении ее собственно формообразующей активности и подвижности. Параллельная мажоро-минорная структура в ряде случаев бывает близка параллельно-переменной структуре с хроматической связью тоник, а иногда тесно переплетается с нею (см., например, заключительные такты III действия «Царской невесты» Римского-Корсакова). В профессиональной музыке нередко встречаются особые случаи сближения конструктивных принципов переменных и одноименных мажоро-минорных структур — при достаточно длительном, систематическом чередовании одноименных тонических аккордов или одноименных тональностей в куплетных песенных формах (как, например, в Серенаде d-moll Шуберта, в Хабанере из «Кармен» Бизе или в «Песне Сольвейг» Грига, где роль сменяющихся различных по высоте тоник и возглавляемых ими составляющих играют многократно чередуемые одноименные тоники и одноименные тональности). Ладотональная структура таких произведений, будучи неким промежуточным явлением между переменной и одноименной мажоро-минорной структурой, в главных своих качествах представляет, конечно, последнюю. Наконец, подобно переменным структурам, структуры мажоро-минорные не только фигурируют как законченные, замкнутые построения, но и проникают в виде отдельных характерных оборотов в различные другие структуры, в том числе в обычный мажор или минор. Однако здесь же начинаются и основные различия между обоими видами составных структур.

Переменные структуры гораздо чаще, чем мажоро-минорные, выступают как достаточно протяженные, целостные и замкнутые построения, границы которых нередко совпадают с законченной музыкальной формой. Мажоро-минорные же структуры в большинстве случаев фигурируют в виде ярких, но кратких оборотов, что обнаруживает общую тенденцию этих структур к разомкнутости и слиянию с окружающим контекстом той структуры, в которую они включаются. Названная тенденция сближает мажоро-минор более с политональными и полиладовыми, чем с переменными структурами.

Глубокие различия между переменными и мажоро-минорными структурами заключены в их внутренней организации. Переменная структура имеет несколько тоник, мажоро-минорная — одну. В связи с этим в переменной структуре ее составляющие выявлены более отчетливо и обособленно, в мажоро-минорной они более слитны. Для переменных структур в целом характерна тенденция к большей диатоничности ступенного и аккордового состава. Мажоро-минор, как это было выяснено, по природе своей являясь хроматическим, часто обнаруживает тенденцию к дальнейшей хроматизации. Переменные структуры в общем более характерны для народной музыки и более распространены в ней, чем своеобразный и отдаленный прототип мажоро-минора — ладовые структуры с вариантностью ступеней. В профессиональной же европейской музыке мажоро-минорные структуры (и одноименная, и параллельная с мажорной тоникой) сложились в достаточно зрелых формах примерно на столетие раньше переменных. Наконец, если красочность мажоро-минорных структур отличается особенной открытостью и яркостью, то гибкость, тонкость и многообразие выразительных нюансов являются преимущественным достоянием именно переменных ладовых структур.

Следует сказать о некоторых ответвлениях мажоро-минорных структур. Одно из них — это фригийский мажор. Так можно назвать ладовую структуру, имеющую оригинальный аккордовый состав: при мажорном тоническом трезвучии все остальные ее аккорды принадлежат одноименному фригийскому минору. Ладотональный синтез, осуществленный во фригийском мажоре, — объединение одноименных структур мажора и фригийского минора (как бы в результате замены минорного тонического трезвучия мажорным) — дает основание считать такую структуру особой ветвью одноименного мажоро-минора:

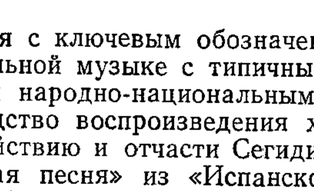
71



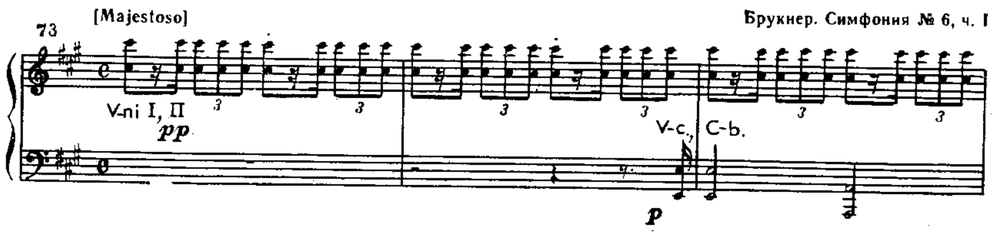
Подлинный же генезис этого ладового образования связан, по-видимому, с двумя источниками. Во-первых, с одной из разновидностей так называемого «доминантового лада», в данном случае — с минором, обладающим сильнейшей тоникальностью мажорной доминанты (явление ладовой переменности) и широко распространенным в восточной народной музыке. Тоника фригийского мажора всегда звучит «доминантно», а композиторы чаще всего нотируют этот мажор соответственно минору, лежащему квинтой ниже (например,

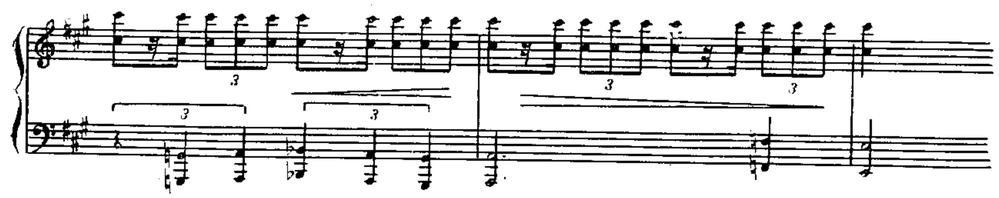
Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

фригийский A-dur пишется с ключевым обозначением d-moll). Не случайно в европейской профессиональной музыке с типичным для нее в XIX—XX веках обращением к различным народно-национальным культурам фригийский мажор появляется как средство воспроизведения характерного испанского колорита (Антракт к IV действию и отчасти Сегидилья из I действия «Кармен» Бизе, «Сцена и цыганская песня» из «Испанского каприччио» Римского-Корсакова, многое у Дебюсси и особенно у Равеля), а в русской и советской музыке — как отражение специфических ладовых особенностей народной музыки Кавказа и Закавказья. Во-вторых, возможно, что распространение фригийского мажора (как и других «доминантовых ладов») в известной мере отразило общий процесс развития форм ладотональной организации — вне прямой связи с народной музыкальной тематикой — и, естественно, нашло также и в этом процессе свое обоснование и опору. Речь идет об эволюции в XIX—XX веках характера и форм аккордов различных ладофункциональных групп, которой в высшей степени свойственна тенденция придания доминантовых качеств и даже внешнего облика аккордам иного значения, прежде всего и особенно — тонике (тогда как собственно доминантовые аккорды под грузом наслоения многих терций, побочных тонов, альтераций, натурально-ладовых интонационных деталей в определенной степени утрачивают свои активные, исконно доминантовые свойства). Такая тенденция, коснувшаяся характера и положения тонического аккорда, в большой мере была обусловлена типичным для музыки XIX века романтическим мотивом стремления. Множество выразительных и красочных эффектов в гармонии XIX—XX столетий определяется характером тонического аккорда, доминантообразно устремленного вперед даже в заключительный момент музыкального произведения. Таким доминантовым свойством обладает и тонический аккорд фригийского мажора. При этом собственно доминантовые аккорды его лишены вводного тона, а своим строением совпадают с субдоминантовыми аккордами того минора, в котором тоника фригийского мажора могла бы занять положение доминанты. Естественно, что последование доминанты и тоники фригийского мажора заставляет постоянно ощущать их в качестве потенциальных, переменных субдоминанты и доминанты названного минора, а иногда эти функции становятся основными, обозначая модуляцию в минор квинтой ниже:



Фригийскому мажору свойствен значительный внутренний контраст, вызванный необычным, противоречивым союзом, в котором взаимно усиливают друг друга мрачные краски фригийского минора и яркий свет мажорной тоники, звучащей не как диатонический, а как хроматический, гораздо более острый аккорд. Поэтому в некоторых случаях экспрессивный характер фригийского мажора служит созданию страстного, напряженного звучания музыки. Таков, например, уникальный в своем роде образец, где фригийский мажор выявляется в своих характерных мелодических очертаниях:





Особенно многообразно воплощен этот мажор в музыке Рахманинова (вторая тема финала 2-го концерта, романс «К ней» и т. п.).

С мажоро-минорными структурами — точнее, с характерными эффектами мажоро-минорных соотношений — соприкасается одна из своеобразных сфер межтональных и внетональных построений в музыке XIX века. Это — хроматические терцовые ряды («терцовые циклы») аккордов и отчасти тональностей. Однако сходство отдельных мажоро-минорных гармонических оборотов с соотношениями аккордов внутри терцовых рядов привело в теории музыки к несколько одностороннему представлению о характере связей между мажоро-минором и терцовыми рядами. Сообразно этому представлению терцовые ряды (последования, основанные на принципе большетерцовых и малотерцовых перемещений в различных их вариантах) явились новыми ладовыми структурами, откристаллизовавшимися внутри мажоро-минора и занявшими к концу XIX века самостоятельное положение (так называемые цепные и другие лады). На самом деле развитие обоих явлений—и мажоро-минорных структур, и терцовых рядов — в значительной мере протекало параллельно (с минимальными в общеисторическом аспекте временными расхождениями на отдельных этапах). Во всяком случае факты и хронология никак не подтверждают непосредственного рождения терцовых рядов аккордов и тональностей из недр зрелых мажоро-минорных структур. Правда, мажоро-минорные структуры возникли раньше терцовых рядов — в основном во второй половине XVIII века, но тогда они еще не имели законченных форм и в венско-классическом мажоро-миноре отсутствовали многие аккорды, появившиеся лишь в XIX веке. К своим зрелым формам они пришли по существу почти одновременно с терцовыми рядами — во второй половине и конце XIX века. Мажоро-минорные структуры не только сохранили полностью свое значение, но и продолжали развиваться в музыке XX века, тогда как терцовые ряды, утратившие свою былую роль уже во втором его десятилетии, перешли на положение редких, «исчезающих» явлений. Важно подчеркнуть, что мажоро-минорные структуры формировались именно как ладовые составные структуры, терцовые же ряды аккордов — как особые образования, имеющие в основе явно внеладовый принцип: геометризованно-секвентное перемещение по равновеликим интервалам недифференцированных в ладофункциональном отношении звеньев.

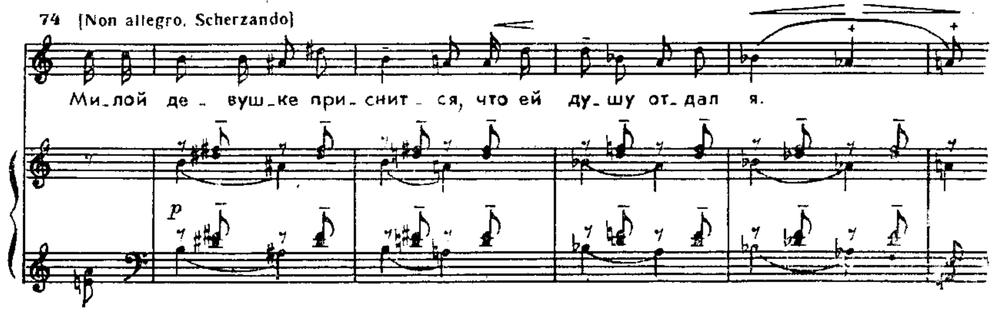
Учитывая природу терцовых рядов, наиболее достоверным и значительным истоком этого явления следует, по-видимому, считать прежде всего секвенции с их характерными конструктивными принципами и особенностями. В то же время параллельное существование и развитие мажоро-минорных структур и терцовых рядов вполне допускало возможность их реального соотнесения и взаимовлияния. Именно так можно расценивать «отголоски» мажоро-минорных структур в терцовых рядах (как, впрочем, в какой-то мере и наоборот).

Соотношение некоторых аккордов внутри мажоро-минорных структур составляет так называемые однотерцовые связи, ставшие начиная со второй половины прошлого века основой характерного приема гармонического варьирования. Таковы, например, в структуре с мажорной тоникой соотношения аккордов высоких и низких вариантов одной и той же ступени: VI—♭VI, III—♭III, а с участием энгармонизма — и аккордов разных ступеней, как маж. III — мин. IV. Если же учесть органичное включение в мажоро-минор аккордов ♭II ступени, то следует добавить и соотношение аккордов II — ♭II ступеней. Кроме того, исходящий из мажоро-минорных структур принцип одноименных вариантов, создаваемых практически почти к любому

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

аккорду, еще более расширяет круг однотерцовых связей, вводя в него (с участием энгармонизма) соотношения мин. ♭VI—V и мин. ♭II—I. В качестве примеров подобных связей можно указать на такие отрывки из Пролога «Бориса Годунова» Мусоргского, как последние 10 тактов Хора калик (♭VI—VI в мажоре) и такты 3—4 монолога «Скорбит душа» (мин. VI_6 — маж. V_6 в миноре) или заключительные 8 тактов III действия «Царской невесты» (маж. III_2 — мин. IV_4^6 в мажоре) и такты 19—22 Введения «Золотого петушка» (II_6 — $♭II_6$ в мажоре) Римского-Корсакова. Примечателен следующий фрагмент из «Крысолова» Рахманинова, где в тончайших, удивительных по гармонической красоте последованиях прихотливо сплелись признаки однотерцовых связей, одноименных подмен-вариантов и большетерцовых соотношений:

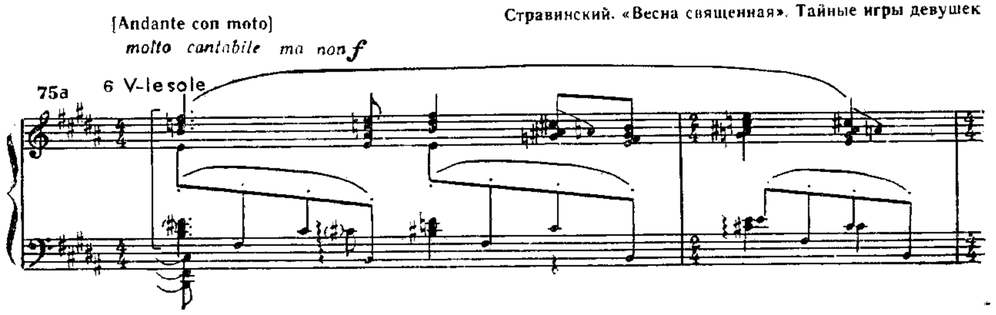
Рахманинов. «Крысолов»

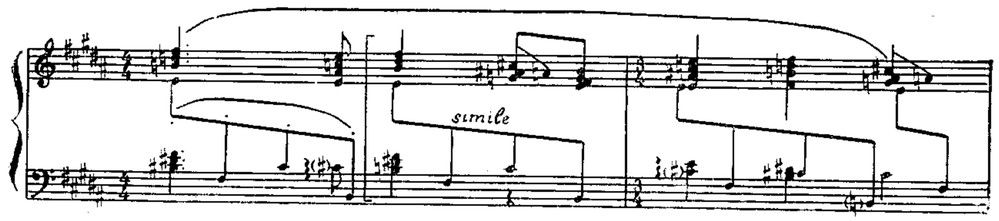


Однако в однотерцовых связях аккордов, проявляющихся внутри мажоро-минорных структур, обычно не участвует тонический аккорд (лишь при мажорной тонике однотерцовая связь с ней устанавливается довольно редким для мажоро-минорной структуры минорным аккордом ♭II ступени — как, например, в конце первой части 5-й симфонии Мясковского). А наиболее яркие образцы однотерцовых связей аккордов и тональностей характеризуются прежде всего участием именно тонического аккорда (внутри одной тональности) или тонических аккордов различных тональностей. Поэтому однотерцовые связи аккордов в пределах мажоро-минора могут рассматриваться лишь как дополнительная логическая опора, косвенным путем сходств, совпадений и аналогий служащая укреплению в музыкальном сознании и практике другого явления, по существу имеющего иную природу и возникшего на иной почве. Вместе с тем такое соотношение двух различных явлений чрезвычайно показательно для музыкальной организации в целом и обнаруживается в бесчисленных косвенных же зависимостях многих других компонентов этой организации.

Как своеобразный отзвук мажоро-минорных структур в некоторых стилях XX столетия (ранее всего Стравинский, Барток) нередко встречается аккорд — в том числе и прежде всего тонический, — совместивший в себе две терции, мажорную и минорную. В таком совмещении минорная терция, уступающая по своей силе мажорной, чаще всего воспринимается как аккордовый тон второго порядка — внедряющийся побочный тон. Однако указанное соотношение терций допускает переакцентировку благодаря конкретным фактурным условиям, как видно из приведенных примеров:

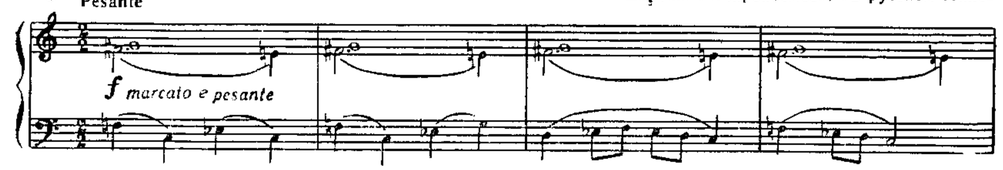
Стравинский. «Весна священная». Тайные игры девушек





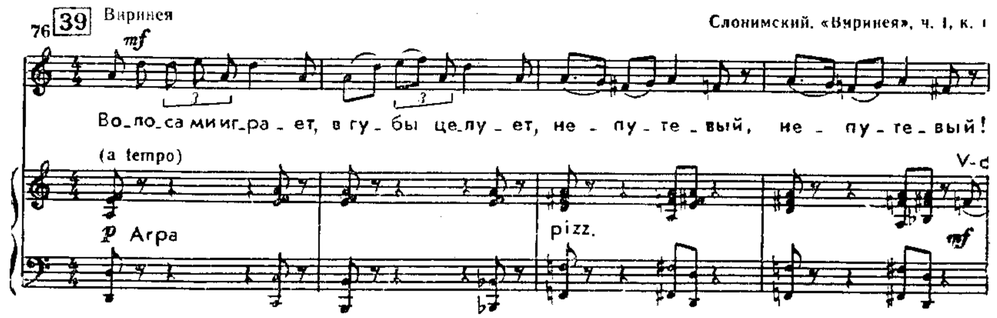
б Pesante

Барток. «Микрокосмос», «В русском стиле»



Характерный образец колоритной интонационной игры мерцанием двух терций — следующий отрывок:

Слонимский. «Виринея», ч. I, к. I



Здесь мажоро-минор соприкасается с другой сферой составных структур — политональных и полиладовых, поскольку вместо чередования терций одноименных структур во времени, характерного для мажоро-минора, появляется их одновременное сочетание, выражающее синтез по вертикали, что составляет основу политональных и полиладовых образований.

§ 4. Политональные структуры

Политональная ладовая структура (политональность) — составная ладовая структура, возникшая на основе вертикальной формы синтеза нескольких (обычно двух) простых структур, объединенных в одновременном звучании [20].

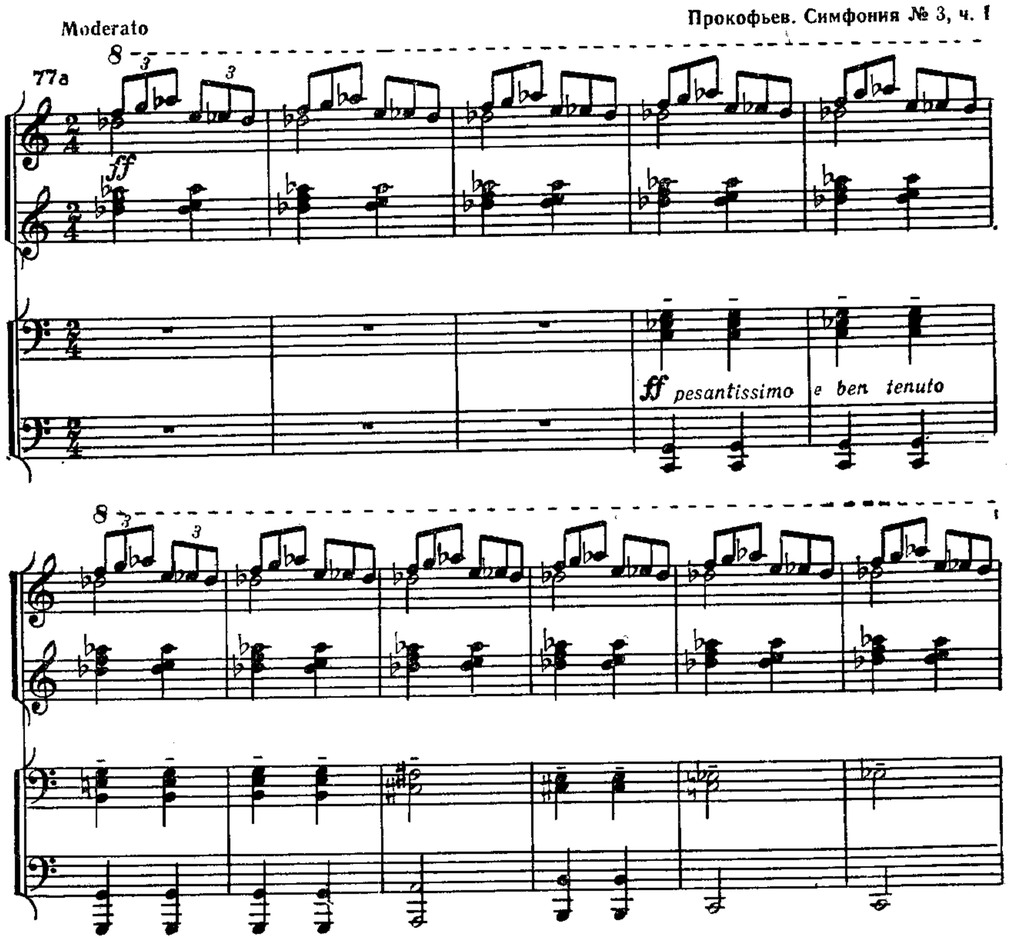
У истоков политональных структур находятся явления ладогармонической и фактурной разноплановости музыкальной ткани, выражающие тенденции к ее расчленению по вертикали и к установлению в ней одновременных мелодических, гармонических или — чаще всего — мелодико-гармонических контрастов (полифоничность фактуры, разного рода педали). Однако осо-

[20] Специальной и обстоятельной разработке проблем политональности посвящена книга Ю. И. Паисова (76).

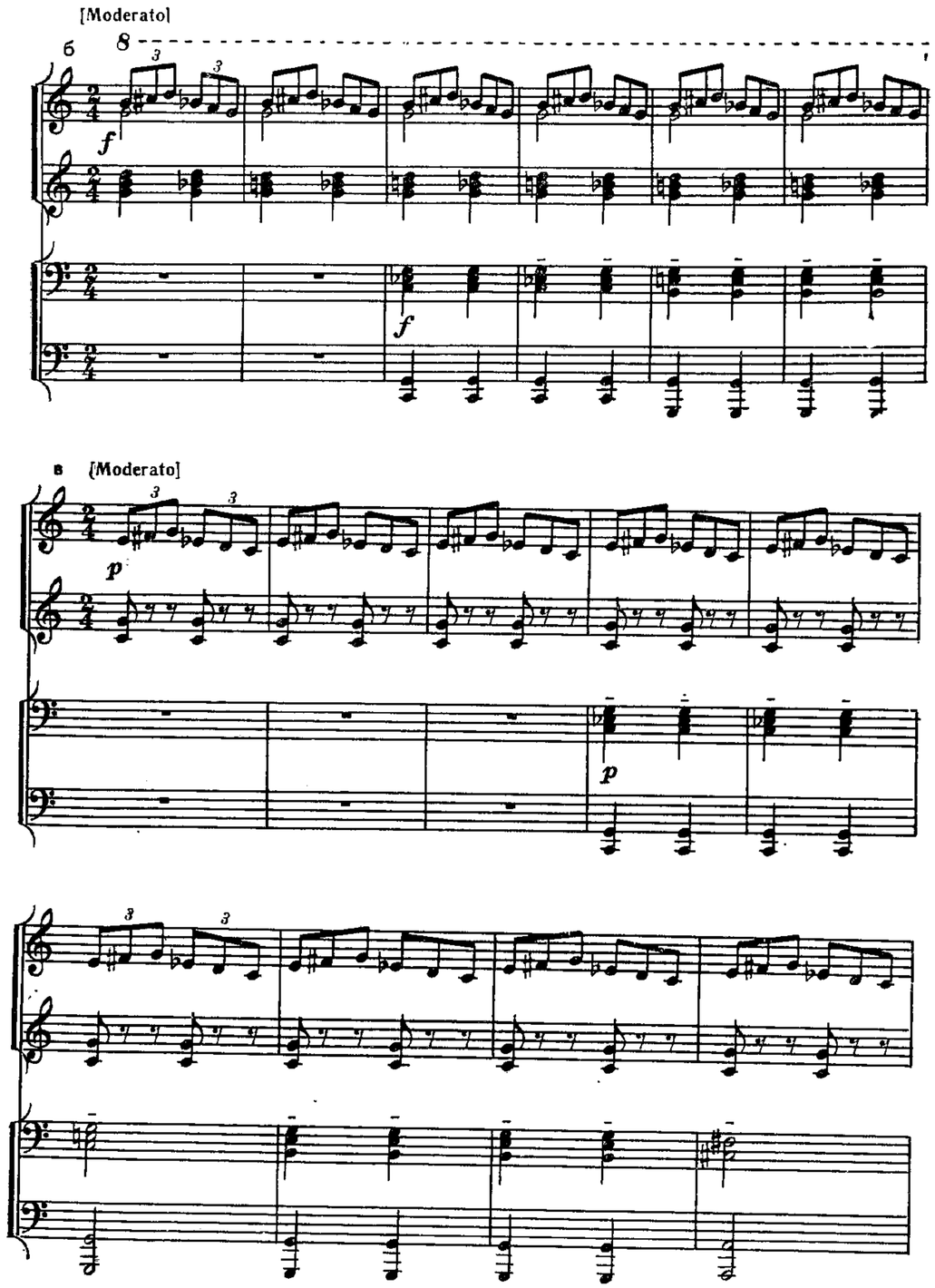
Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

бенно важным и к тому же непосредственным источником политональных структур следует считать полифункциональные сочетания. Можно сказать, что политональность — это полифункциональность усложненного и укрупненного порядка, где исходная конструктивная ячейка в виде ладовой функции разрастается до значения отдельной ладотональности. Иначе говоря, политональность в конечном счете есть результат усиления и реализации потенциальных свойств того или иного полифункционального организма. Именно поэтому и полифункциональность, и политональность составляют единую область полигармонических явлений, основанных на вертикальной форме синтеза.

Многие примеры политональности позволяют отчетливо различить в них признаки полифункциональности и подтверждают тем самым исходное родство обоих видов полигармонических образований, однотональных и разнотональных[21]. Таково начало (такты 1—33) первой части 3-й симфонии Прокофьева, содержащее три полигармонических сочетания — два политональных и одно полиладовое:



[21] Определение форм полигармонии как однотональных и разнотональных принадлежит Ю. Н. Тюлину (121, с. 153).



Политональность представлена здесь сочетанием остинатного чередования тоничеcких аккордов Des-dur — des-moll и G-dur — g-moll в верхних голосах с одним и тем же оборотом из четырех различных аккордов c-moll в нижних голосах; с этим же оборотом возникает и полиладовое сочетание — при смещении остинатной фигуры в C-dur — c-moll. Полифункциональные же

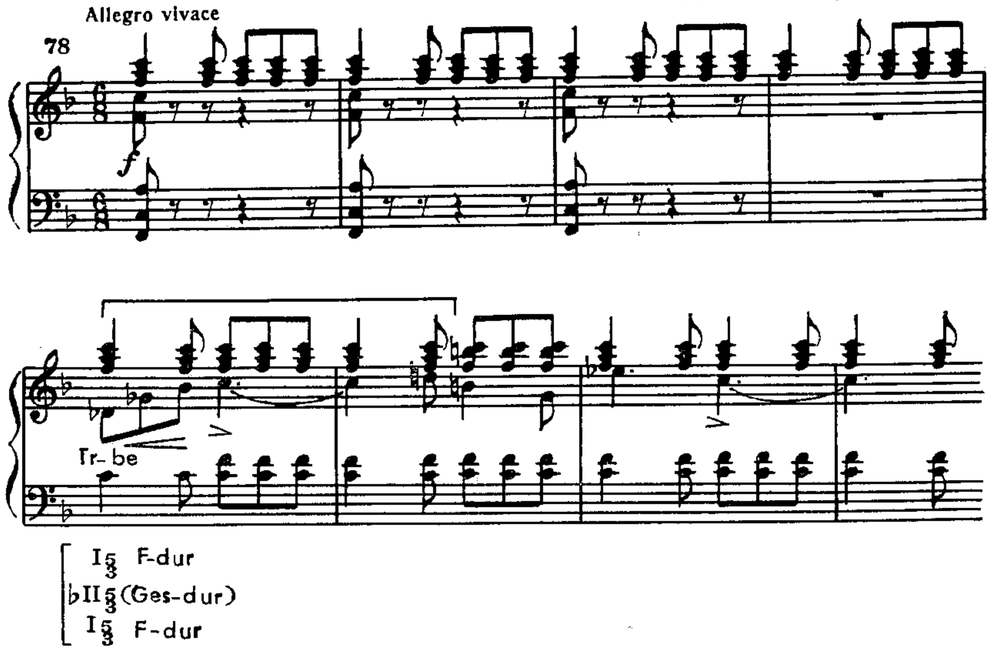
Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

соотношения образуются между мажорными и минорными трезвучиями ♭ II, V и I ступеней (S, D и T) c-moll и аккордами названного оборота в нижних голосах.

«Игра» вертикальными объединениями мажорных трезвучий *b—d—f* и *e—gis—h* в первой части 5-й сонаты Прокофьева (пример 201) в большей мере является полифункциональным сочетанием аккордов S и D a-moll, чем собственно политональным сочетанием B-dur и E-dur. Вообще сочетание своеобразно балансирующих характерных признаков полифункциональности и политональности, подчеркивающее их органическое родство и генетическую связь, распространено весьма широко, особенно в ладогармонических явлениях музыки XX столетия. Оно часто находит выражение в многочисленных структурных вариантах промежуточного типа.

Лаконичный интонационный штрих промежуточного «политонально-полифункционального» плана открывает собою ослепительно вспыхивающую главную тему первой части 16-й симфонии Мясковского:

Мясковский. Симфония № 16, ч. I



Ставшие привычными термины «полифункциональность», «политональность», «полигармония» в общем плане верно характеризуют сущность структурного принципа определяемых составных явлений. В конкретном плане они условны, ибо в художественной практике чаще всего встречаются одновременные сочетания по вертикали не вообще многих, а лишь двух различных аккордов или тональностей. Полифункциональность в подавляющем большинстве случаев реально существует как бифункциональность, политональность — как битональность, а полигармония — как бигармонические образования. Поэтому сочетания из двух составляющих являются полигармоническими в той же мере, в какой, например, контрастное и мелодически развитое двухголосное изложение является полифонией. Но собственно полифоническую ткань действительно может составить различное число голосов, а норму, гибко допускающую и увеличение, и уменьшение этого числа, образует трех- или четырехголосное сложение, тогда как для полигармонических сочетаний нормой оказываются две составляющие, превышающие же эту норму сочетания представляют в художественной практике значительную редкость. Объясняется это тем, что контраст двух составляющих в полигармонических сочетаниях оптимален, любая же третья, четвертая и т. д. составляющая неизбежно будет мешать этому контрасту, затемняя и нейтрализуя его, затрудняя отчетливость восприятия как самих частей, так и сочетания в целом.

Структурные свойства и особенности полигармонических образований определяются количественными и качественными константами, регулирующими границы и нормы музыкального мышления и восприятия, обеспечивающими надлежащую осмысленность, ясность и полноту постижения сложной музыкальной ткани. Сообразно этим константам сложность, развитость или сравнительная многочисленность соотносимых частей в рамках любого целого уравновешивается простотой и лаконизмом соотношений, и, наоборот, — усложнение соотношений неизбежно вызывает простоту, лаконичность и сравнительную малочисленность соотносимых частей. Очевидно, что политональные структуры следуют второму проявлению принципа условной константности: характерная для них усложненность соотношений частей целого компенсируется как простотой самих частей, так и минимальным их количеством.

Сложность соотношений внутри политональной структуры выражена в многообразно разветвленной системе контрастов. Изначальный контраст составляющих — различных тональностей — дорисовывается и подчеркивается рядом дополнительных, но весьма важных контрастов, действующих в самых разных аспектах, сочетаниях и группировках (совокупность всех возможных контрастов отнюдь не обязательна). Эти контрасты между составляющими слоями политональной структуры выражаются в следующих противоположениях, благоприятствующих четкости звучания и, соответственно, четкости восприятия каждого из слоев.

1. Контраст регистров: естественное и необходимое отдаление одного слоя от другого, часто без заполнения промежуточного пространства (за исключением разного рода педалей).
2. Контраст тембров (особенно в оркестровой ткани).
3. Контраст метроритмического соотношения, сообразно которому характер движения одного слоя отличается от другого большей оживленностью или замедленностью, большей остротой или мягкостью.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

4. Контраст фактурных свойств, а следовательно, и фактурных функций составляющих слоев. Слои могут быть представлены одноголосными мелодиями, каждая из которых четко обрисовывает какую-либо одну тональность (политональная структура с мелодическими составляющими, нередко встречающаяся в полифонии). В качестве фактурной основы каждого слоя может выступать и многоголосие различной степени развитости — от многоголосной мелодии до подлинно полифонического сочетания, от строгого, ничем не нарушаемого последования аккордов до свободных мелодико-гармонических образований разного рода. Наконец, один слой может быть одноголосным, другой — многоголосным построением, и политональная структура совмещает тогда в себе слои подчеркнуто мелодического и гармонического характера.

5. Контраст ступенного состава слоев. При объединении далеких, неродственных тональностей особо важна их диатоничность, так как хроматический ступенный состав одновременно звучащих тональностей неизбежно ведет к нейтрализации или полному уничтожению эффекта политональности. При объединении близких, родственных тональностей необходима отчетливая диатоничность лишь одного составляющего слоя (другой может быть хроматизированным), чтобы выделить его в условиях тонального родства и звуковой общности обоих слоев.

6. Контраст ладофункционального соотношения, зависящий от тональной родственности или неродственности слоев. Естественно, что при прочих равных условиях этот контраст ярко выступает в сочетании неродственных тональностей, типичном для многих политональных структур музыки XX века. Однако и в ранних, и в поздних образцах политональности часто встречается мягкий контраст наиболее родственных составляющих (например — параллельных тональностей).

7. Контраст ладофункционального наполнения, ладофункциональной развитости слоев. При ясно выраженной общей тенденции к сравнительной малочисленности, лаконизму и простоте ладофункциональных явлений внутри каждого слоя нередко можно заметить различия в количестве и действенности ладовых функций внутри одновременно звучащих слоев, что способствует их обособлению.

8. Контраст выразительно-смысловой весомости: главенствующая в этом плане роль одного слоя и подчиненная — другого. Если в политональности, составляющими которой являются одноголосные мелодии, особенно ощутима связь с полифоническими истоками, то многоголосные слои образуют обычно своего рода рельеф и фон, соотношение которых воспроизводит союз мелодии и аккомпанемента, столь характерный для гомофонической музыкальной ткани.

Охарактеризованные контрасты обеспечивают дифференцированность одновременного звучания и восприятия составляющих слоев политональной структуры. Эти контрасты особенно

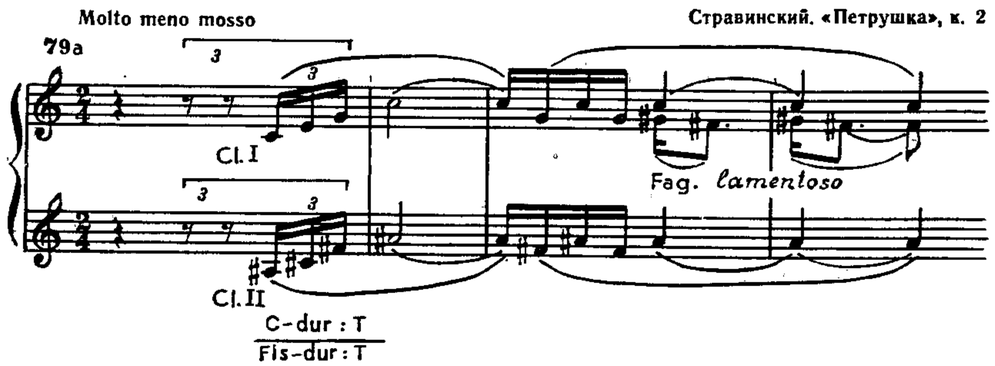
существенны потому, что, как уже говорилось, для политональности в целом важнее расчлененность (эффект ладотональной «развилки» в развертывании музыкальной ткани), чем концентрированность, необходимая в первую очередь для монотональных структур. Но и определенная целостность является необходимым условием существования политональности — иначе о ней как о реальной ладовой структуре нельзя было бы говорить. Такая целостность создается прежде всего одновременностью звучания составляющих слоев. К тому же контрасты, расчленяя политональную ткань, одновременно и объединяют ее: из функциональных противоположений и противоречий частей рождается скрепляющее функциональное единство целого.

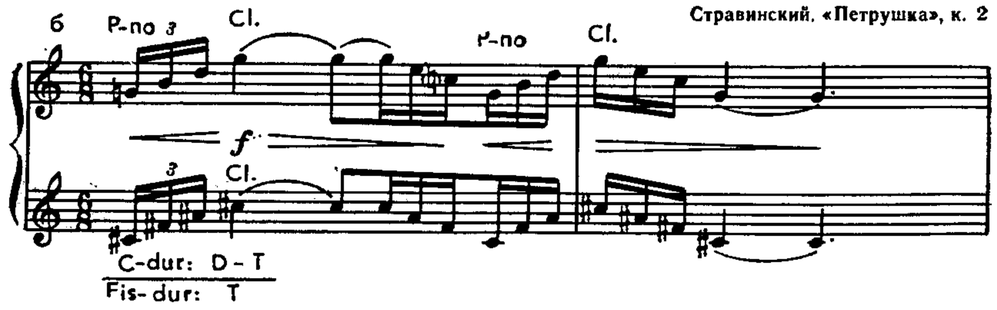
Иногда в качестве фактора, обусловливающего целостность политональной структуры, выдвигается общая, комплексная тоника — сочетание по вертикали тонических аккордов составляющих тональностей. Тонические функции в составляющих слоях, как правило, весьма рельефны и каждая из них достаточно действенна внутри каждого слоя. Но совпадение тоник в одновременном звучании никак не является структурным «правилом» для политональности, хотя и встречается нередко. Одновременное звучание слоев не подразумевает и не означает их непременного структурного — в частности, ладофункционального — параллелизма. Отсюда ясно, что одновременного каденсирования, в один и тот же момент приводящего к тонике, как и вообще одновременного появления тоники в этих слоях, легко может и не быть, подобно тому как часто не бывает одновременного для всех голосов каданса в полифонической ткани. Кроме того, совместное звучание тоник не только не объединяет, но подчас в гораздо большей степени расчленяет политональную ткань, чем совместное звучание аккордов нетонических функций, не столь рельефно выражающее контраст разнотональных слоев.

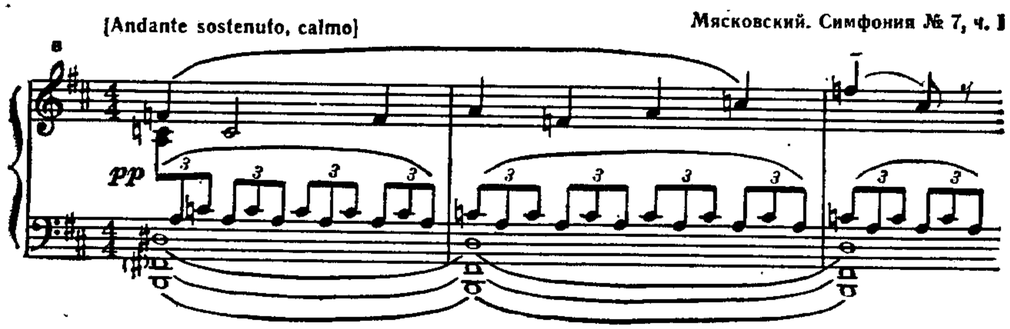
Сложность соотношений между составляющими слоями политональной структуры требует, как уже говорилось, не только минимального числа самих слоев, но и простоты их внутреннего строения. Эта простота обнаруживается и в мелодическом, и в гармоническом аспектах. Для слоев политональной структуры характерна значительная облегченность мелодического профиля, выраженная в частом включении разного рода фигураций или мелодических линий-остинато, основанных на простых и кратких мотивах, и в редком появлении развитых, кантиленно наполненных мелодий. Типичная для каждого из слоев гармоническая лапидарность проявляется как в простоте и немногозвучности вертикалей (отдельные интервалы, трезвучия, некоторые септаккорды без усложняющих деталей в виде побочных тонов, альтераций и т. п.), так и в подчеркнутом лаконизме ладофункционального наполнения — часто, например, тот или иной слой исчерпывается лишь двумя или даже одной ладовой функцией. Таковы примеры политональных образований в известной теме из «Петрушки» Стравинского

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

$\left(\frac{\text{C-dur}}{\text{Fis-dur}}\right)$ или во Вступлении первой части 7-й симфонии Мясковского $\left(\frac{\text{F-dur}}{\text{H-dur}}\right)$:

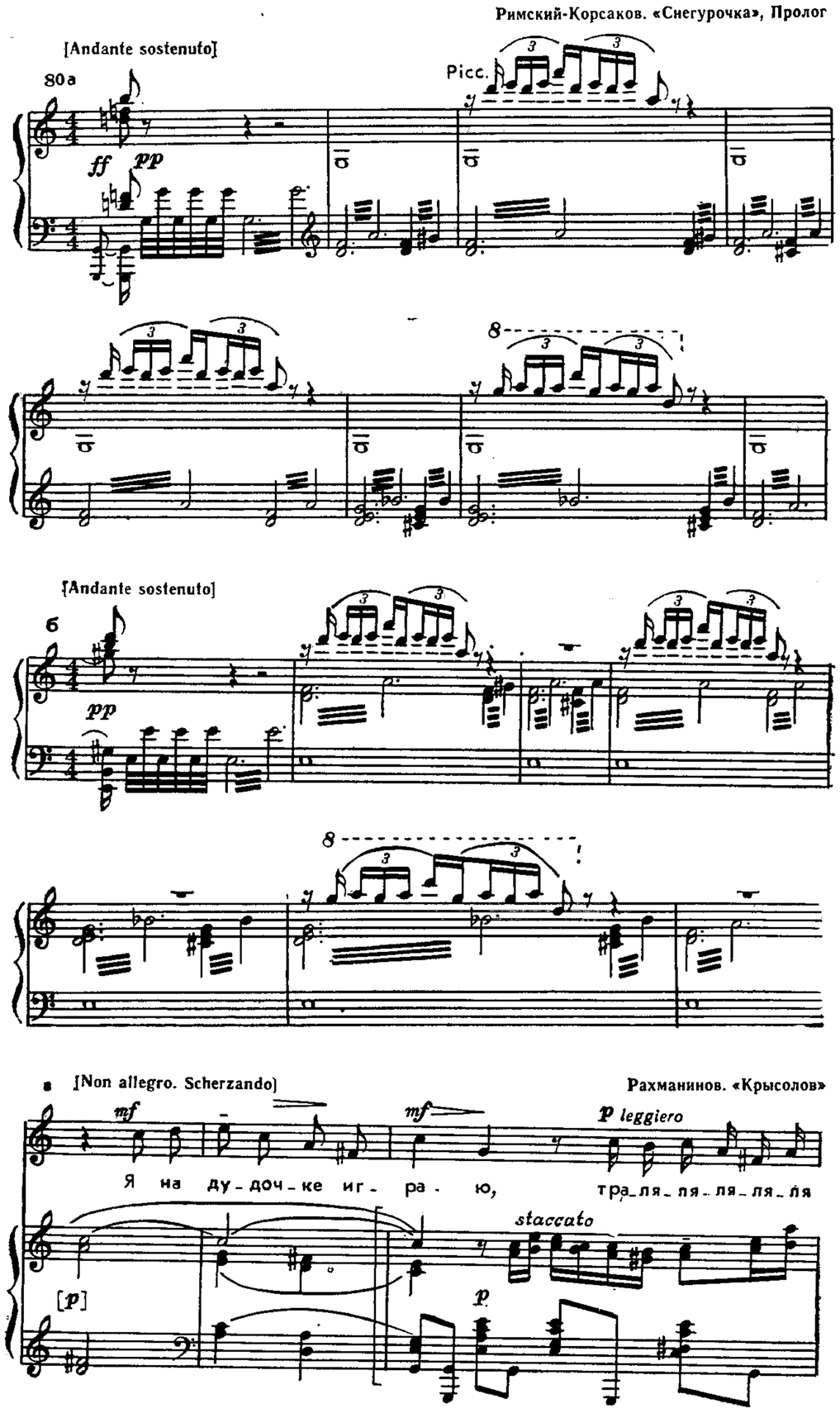




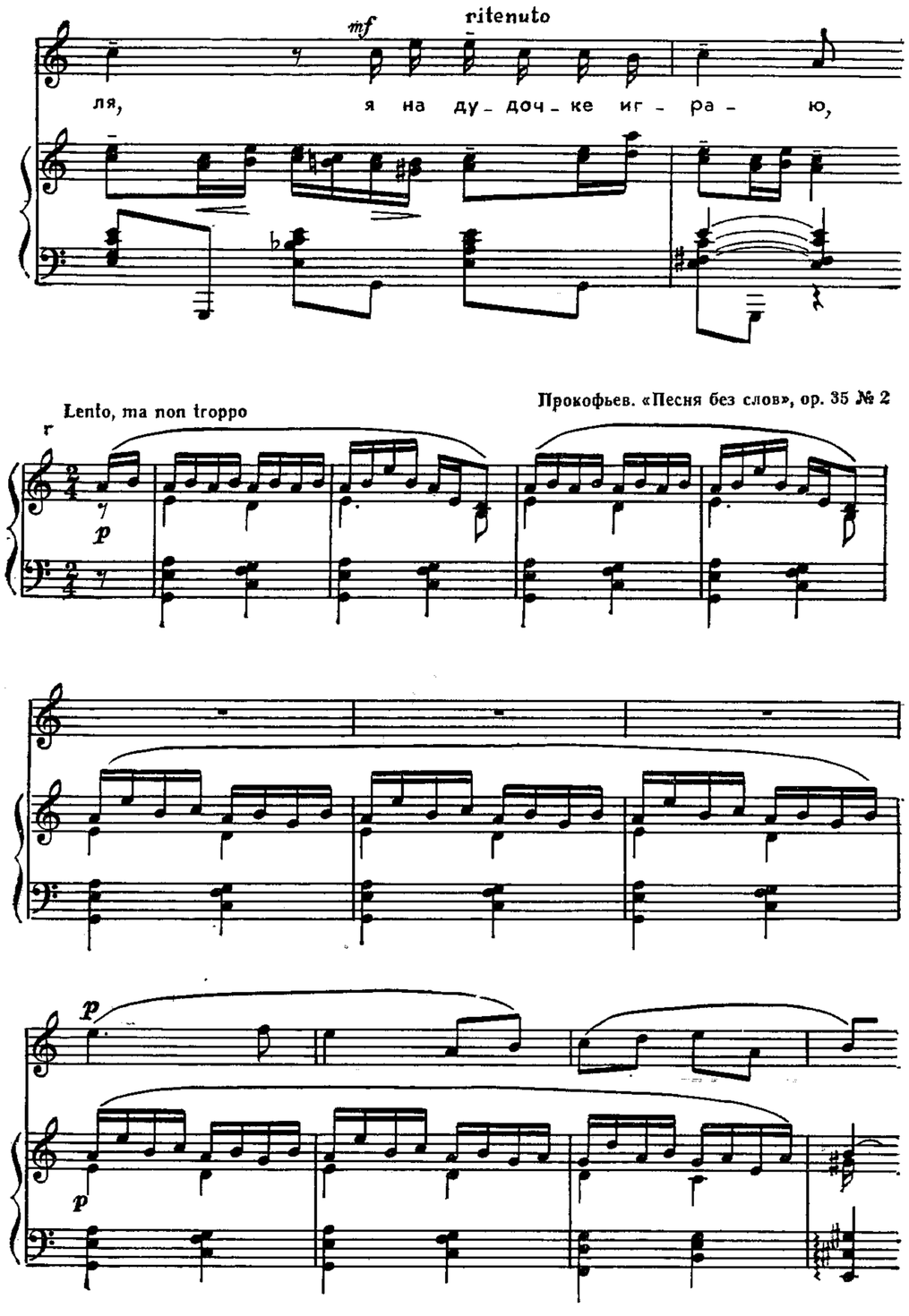


Политональные структуры образуются в результате сочетания как родственных, так и неродственных тональностей.

Образцы первого рода могут быть проиллюстрированы примерами из Вступления к «Снегурочке» Римского-Корсакова $\left(\frac{\text{d-moll}}{\text{D C-dur}}\right.$ и $\left.\frac{\text{d-moll}}{\text{D a-moll}}\right)$, из «Крысолова» Рахманинова $\left(\frac{\text{a-moll}}{\text{C-dur}}\right)$, из «Песни без слов», ор. 35 № 2 Прокофьева $\left(\frac{\text{a-moll}}{\text{C-dur}}\right)$:



Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua



Прокофьев. «Песня без слов», ор. 35 № 2

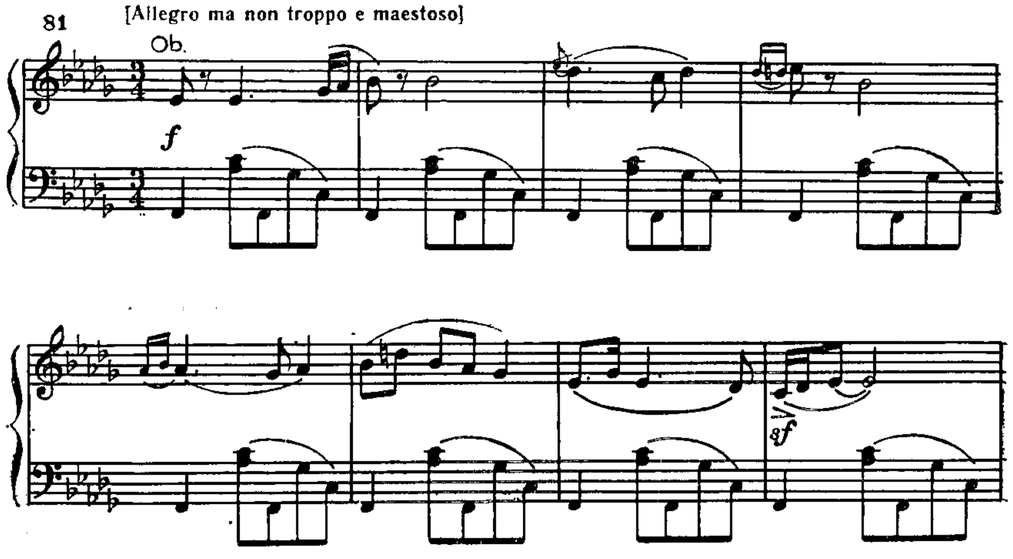
Последний из них, наиболее сложный по своей интонационно-ладовой организации, примечателен еще и тем, что политональная вертикаль возникает здесь в условиях параллельно-переменной структуры a-moll — C-dur (то есть при горизонтальной форме синтеза тех же тональностей).

Образцы второго рода (совмещающие далекие тональности)—такие широко известные примеры, как «Сарказм», ор. 17 № 3 Прокофьева $\left(\frac{\text{fis-moll}}{\text{b-moll}}\right)$, «Allegro barbaro» Бартока $\left(\frac{\text{a-moll}}{\text{fis-moll}}\right)$, указанная выше тема из «Петрушки» Стравинского.

Резкое диссонантное звучание нередко ошибочно характеризуется как своего рода эстетическая норма, сущность политональности вообще. В действительности же среди многочисленных образцов политональности встречаются и мягко, и резко звучащие сочетания.

Так, в музыке Хачатуряна довольно часто встречаются секундовые политональные сопряжения, мягко звучащие благодаря естественности координации разнотональных элементов. Один из ярких образцов такого рода — побочная партия из первой части фортепианного концерта (оркестровая экспозиция), где наслаиваются имеющие общий звукоряд дорийский es-moll и фригийский f-moll:

Хачатурян. Концерт для ф-но с орк., ч. 1



В зависимости от общей структуры музыкальной ткани можно говорить о двух видах политональности: подчеркивающей диссонантную разнородность тональных компонентов и создающей различную тональную «подсветку» слоев ткани, усиливающей контрастность их, но не приводящей к нарочитой и огрубленной разнородности звучания.

Нарочито диссонирующая вертикаль типична для политональности, выступающей в качестве приема характеристического заострения образа, гротеска (например, у Мийо, имевшего, как известно, особую склонность к такой политональности). Соединение далеких тональностей, например в соотношении малой секунды или тритона, нередко создает эффект своего рода лине-

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

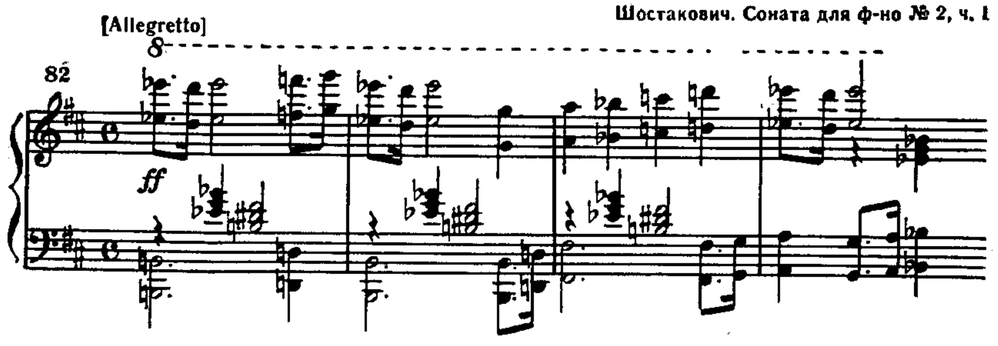
арного «кластера» (классический пример — соединения $\frac{\text{C-dur}}{\text{Fis-dur}}$ в «Петрушке» Стравинского).

В существующих воззрениях на природу и художественно-конструктивные возможности политональных структур выделяются две крайности: явная недооценка политональности и различных ее проявлений и явное преувеличение ее роли.

Политональность в целом представляет собою одно из характерных явлений в музыке конца XIX — начала XX столетия. Тенденция к усилению дифференциации различных слоев фактуры находит в политональности еще одно конкретное и яркое выражение, еще один сильный контраст. Несомненно, что контраст и дифференциация фактурных слоев по вертикали достигают в политональности предела, вообще возможного в рамках целостной музыкальной ткани. Отсюда преобладающее выразительное и красочное назначение политональности — максимально усилить рельефность одновременной характеристики контрастных настроений, образов, одновременно совершаемых различных действий и т. п. В этом обнаруживается типичная для политональности своеобразная драматургия подчеркнутой разноплановости, раздельности в одновременности.

Не случайно эффект политональности нередко совмещается с тематическим контрапунктом, как, например, в «Ледовом побоище» из кантаты «Александр Невский» Прокофьева (соединение тем крестоносцев и русской дружины) или в репризе первой части 2-й фортепианной сонаты Шостаковича:

Шостакович. Соната для ф-но № 2, ч. I

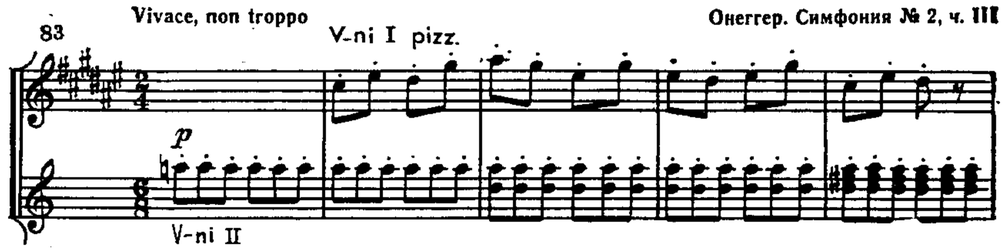


Выступая на гребне кульминации, политональность придает здесь особую рельефность, «объемность» единовременному контрасту главной и побочной партий сонатного allegro, синтезировав их тональности $\frac{\text{Es-dur}}{\text{h-moll}}$ [22].

[22] В данном случае можно также говорить об элементах дополнительного полиладового соотношения (h-moll—H-dur), так как основной тон тоники Es-dur энгармонически выступает в качестве мажорного терцового тона тоники H-dur, реализующейся в виде трезвучия *h—dis—fis* в средних голосах: Es-dur / H-dur / h-moll.

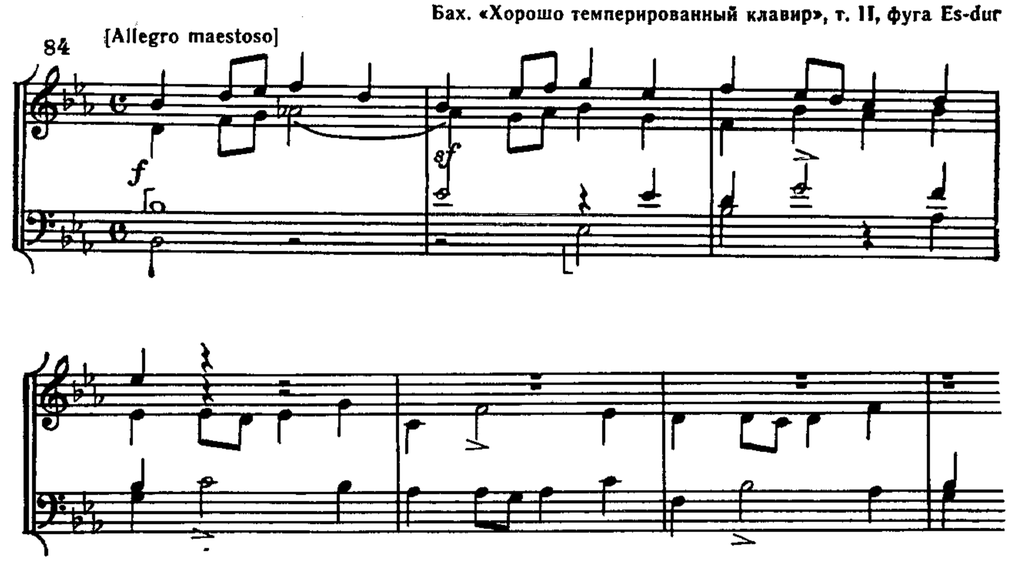
Характерно обращение к политональности для усиления контраста фигурационного или педального фона и тематического (мелодического) рельефа в целях создания своеобразного «стереофонического» эффекта звучания. Кроме приведенных выше примеров 77, 79в, 80а, б можно указать на главную тему финала 2-й симфонии Онеггера с резким полутоновым соотношением тональностей $\frac{\text{Cis-dur}}{\text{D-dur}}$, воспринимающимся естественно именно благодаря фактурно-функциональной разделенности компонентов:

Онеггер. Симфония № 2, ч. III



В отличие от политональных структур, в которых отчетливо воспринимается каждый слой (явная политональность), в некоторых структурах признаки политональности скрыты под покровом господствующего тонального слоя. Скрытая политональность, в свое время сыгравшая роль одного из источников политональности явной, нередко встречается в полифонической ткани:

Бах. «Хорошо темперированный клавир», т. II, фуга Es-dur



Тональность двух верхних голосов и баса (Es-dur) в приведенном примере поглощает своим звучанием тональность тенорового голоса (B-dur). В примерах такого рода, образуемых наиболее родственными тональностями, «поглощающей» тонально-

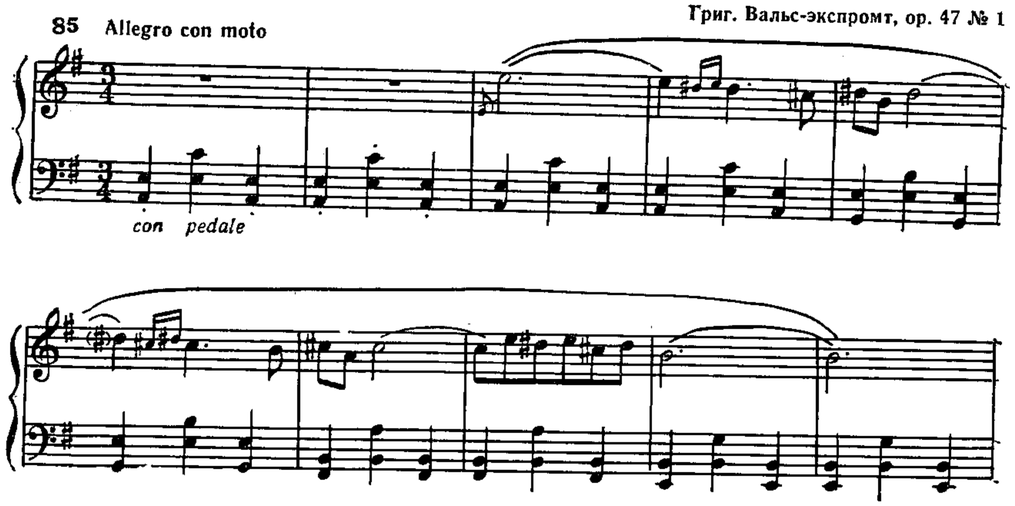
Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

стью обычно является та, которая по квинтовому кругу находится ниже другой (подобно тому как в соответствии с этим кругом T располагается ниже D).

Иногда на основе вертикальной формы ладотонального синтеза в музыкальную ткань включаются построения, близкие по характеру к политональности. При этом в различных фактурных слоях ткани размещаются разные по своему ступенному составу варианты одной и той же простой ладовой структуры (например, один и тот же минор в одном слое фигурирует с натуральными VI и VII ступенями, в другом — с повышенными). Такие варианты особенно отчетливы при одновременном звучании одной и той же ступени в ее диатоническом и хроматическом виде:

85 Allegro con moto

Григ. Вальс-экспромт, ор. 47 № 1



Охарактеризованные построения, примыкающие к политональности в силу общности структурного принципа, чаще всего называются полиладовыми. Полиладовость часто встречается в музыке И. С. Баха, иногда в непосредственном соседстве с характерными для него формами политональности. Терпкие эффекты полиладовости составляют приметную черту музыкального языка Прокофьева, Шостаковича, Хачатуряна, Стравинского, Бартока. Широко представлены явления полиладовости в музыке Щедрина, Слонимского, Тактакишвили, К. Караева, Тормиса и многих других современных композиторов.

Политональность не следует считать порождением некой особой, «политональной» системы музыкального мышления, якобы пришедшей на смену старой «монотональной» системе. Такое преувеличенное и по существу весьма упрощенное представление о роли политональности приводит иногда к последовательному, сплошному политональному письму («политональность ради политональности»), обесценивающему этот прием в художественно-конструктивном плане. Естественное музыкальное мышление при этом сковывается и подменяется рассудочным звуковым конструированием, результаты которого имеют, как правило, искусственный, сухой и механический характер, а потому и вызывают у некоторых музыкантов недоверие к политональности вообще. Действительное место политональности в целостной системе музыкального мышления отчетливо определяется ее положением в музыкальной ткани произведений крупнейших композиторов XX столетия (Прокофьев и Мясковский, Равель и Стравинский, Шостакович и Хачатурян, Барток и Онеггер), а отчасти и более ранних эпох. В этой ткани политональность образует яркие, но эпизодические ладотональные разветвления, естественно вытекающие из господствующего монотонального изложения и вновь вливающиеся в его русло.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

Раздел пятый

ДИАТОНИКА И ХРОМАТИКА. ЭНГАРМОНИЗМ

Глава XII

СТУПЕННЫЙ СОСТАВ ЛАДОВОЙ СТРУКТУРЫ

§ 1. Понятие о ступенном составе ладовой структуры и его свойствах

Тоны, объединяемые ладовой структурой, приобретают значение ступеней данной структуры, а в своей совокупности образуют ее ступенный состав. Каждая ступень имеет порядковый номер, отсчитываемый вверх от I ступени-тоники [1], и определенную ладовую функцию. Различная высота ступеней обусловливает их последовательно восходящее или нисходящее расположение, как и характерные «ступенчатые» контуры гаммы ладовой структуры.

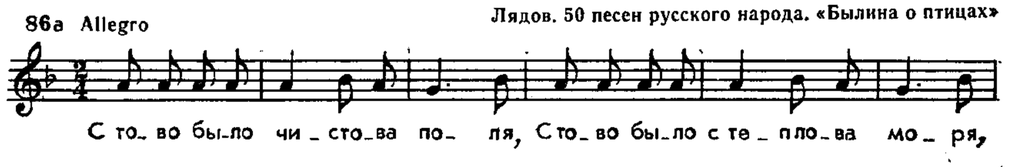
Ступени ладовой структуры могут быть опорными, более весомыми и неопорными, более легкими; функционально активными, напряженными и острыми или сравнительно инертными, мягкими и приглушенными в своем действии; более светлыми или темными по окраске; диатоническими и хроматическими — двух различных порядков; условно диатоническими; разными по высоте или энгармонически совпадающими. Многообразие приведенных качественных характеристик выражает важнейшее, изначальное свойство ступенного состава ладовой структуры — стремление к интонационно индивидуализированному положению каждой ступени в ее соотношениях с другими (и прежде всего — с I ступенью).

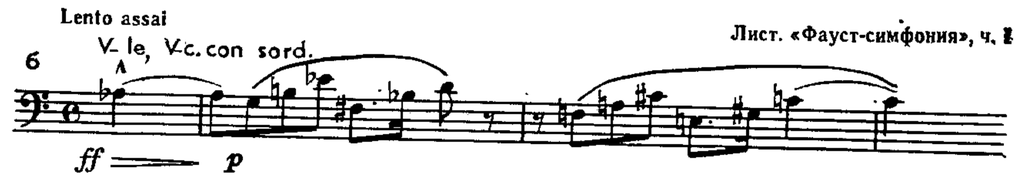
Ступенный состав ладовой структуры в целом может быть малозвучным или многозвучным; диатоническим или хроматическим. Он может содержать полутоны или быть бесполутоновым; иметь строго поступенное наполнение или заключать в себе разного рода перерывы поступенности; состоять из несходных или сходных, периодически повторяющихся ячеек; обладать асимметричной или симметричной группировкой целых тонов и полутонов. Наконец, ступенный состав может представлять собою законченную, замкнутую — или открытую, разомкнутую звуковую систему (звукоряд) того или иного типа.

[1] В музыкальном тексте та или иная ступень равно может находиться как выше, так и ниже I ступени. Однако благодаря музыкально-логической константе, на основе которой складывается отсчет ступеней и сообразно которой I ступень расположена всегда ниже любой другой, все ступени фиксируются восприятием и обозначаются независимо от их реального регистрового размещения только в одном, «вышележащем» значении.

Организуя ступенный состав, ладовая структура придает ему различные конкретные качества. В свою очередь сочетания этих качеств не только характеризуют общий облик самой структуры, но и непосредственно влияют на ее конструктивный потенциал, отражают степень ее развитости и принадлежность к тому или иному кругу историко-стилистических явлений.

В ладовых структурах разных эпох часто простоте организации соответствует количественно ограниченный ступенный состав, а развитие и усложнение форм этой организации идут рука об руку с расширением ступенного состава. Однако такой параллелизм отнюдь не является общей закономерностью. Нередко ладовая структура с простейшим малозвучным ступенным составом по своей организации оказывается более сложной и разветвленной, чем многозвучное построение. Следующие два кратких чисто мелодических построения поясняют сказанное:





Напев «Былины о птицах» представляет характерный старинный жанр народного музыкально-поэтического творчества, в котором художественное целое образуется слиянием собственно музыкального и словесного компонентов. Музыкальная ткань напева исчерпывается тремя тонами (*a*, *b*, *g*). Это вокальная мелодия песенно-речитативного склада с подчеркнуто поступенным мелодическим движением. Гармоническое наполнение ее минимально (терцовая координация тонов *g* и *b*). Многократно повторенный с постоянно обновляющимся словесным текстом напев «Былины» образует законченное художественное произведение.

Тема из «Фауст-симфонии» Листа — сугубо инструментальная мелодия гармонического происхождения, родившаяся из гармонии и интервалики увеличенного трезвучия, которое начинало свою самостоятельную жизнь как раз в годы создания «Фауст-симфонии» (1854) и в ту пору особенно впечатляло интонационной новизной звучания.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

При всей внешней простоте и непритязательности интонационного облика первого из приведенных примеров и подчеркнутой необычности, изысканности второго, при значительном количественном различии в их ступенном составе напев «Былины» обладает организацией внутренне более дифференцированного, многопланового порядка (что и обеспечивает ему законченность целого с собственно музыкальной стороны). Потенциал же листовской темы в силу особой, преднамеренной одноплановости ее организации («тема-символ») достаточен лишь для того, чтобы сообщить ей значение одного из тематических зерен, раскрывающихся в последующем прорастании и развитии на протяжении крупного музыкального целого.

В «Былине о птицах» многозначность качественных отношений между тремя тонами-ступенями связана с характером ее ладовой структуры. Это — составная, переменная структура строго диатонического ступенного состава (фригийский a-moll — g-moll), в которой тоны *a* и *g* играют роль устоев, главного и подчиненного, собственно же неустой один — тон *b*. Главный и подчиненный устои, находясь в секундовом соотношении, сами постоянно обмениваются значениями устоя и неустоя. Возглавляющий всю переменную структуру устой *a* одновременно является главным устоем ее первой составляющей — фригийского a-moll. Гармоническая координация подчиненного устоя *g* с неустоем *b* отчетливо обрисовывает в мелодии вторую составляющую переменной структуры — g-moll. Таким образом, каждая из трех ступеней переменной структуры в «Былине» обладает в одно и то же время тремя различными качественными значениями: 1) тон *a* — главный устой (T) всей структуры; устой (I ступень, T) первой составляющей; неустой (II ступень) второй составляющей; 2) тон *g* — подчиненный устой всей структуры; устой (I ступень, T) второй составляющей; неустой (VII ступень) первой составляющей; 3) тон *b* — неустой всей структуры; неустой (II ступень) первой составляющей; смягченный неустой (III ступень) второй составляющей.

Иначе говоря, ладовая структура напева при трех различно звучащих тонах содержит девять реально интонируемых смысловых значений этих тонов.

Организация темы из «Фауст-симфонии» представляет собой сгруппированное в два секвентных мелодических звена последование четырех увеличенных трезвучий, нисходящее по полутонам, то есть последование 12 тонов, создающее ее хроматический ступенный состав. Увеличенные трезвучия образуют типичное внетональное построение, которое ни своими частями, ни в целом не ориентировано на определенную ладотональность и само по себе вполне нейтрально к каким бы то ни было ладовым притяжениям. Каждое из увеличенных трезвучий имеет только одно значение, будучи первым, вторым, третьим или четвертым по порядку. Связь между ними выражается в предшествовании одного другому или в следовании одного за другим. Реальной объединяющей силой здесь можно считать лишь линейно-мелодическое движение, нисхождение по полутонам отслаивающихся от явной мелодической линии скрытых голосов, но не какие-либо ладовые функции самих трезвучий. А каждый из 12 тонов темы имеет также только одно значение — нижнего, среднего, верхнего тона того или иного увеличенного трезвучия. Лишь затактовый тон *as*, не входящий в состав первого трезвучия и энгармонически совпадающий с тоном *gis* четвертого трезвучия, «раздваивается» в своем значении, что практически никак не влияет на общую картину организации, выраженной в однозначности и равнозначности всех звуковых компонентов внетонального построения.

Решающее различие между двумя рассмотренными примерами сводится к тому, что в основе структуры напева «Былины о птицах» лежит универсальный принцип музыкальной организации вообще — принцип ладовой организации, в основе же темы из «Фауст-симфонии» — принцип внетонально-геометризованных звуковых соотношений, подчас фонически ярких и красочных, интонационно необычных, но в то же время специфически ограниченных и однозначных.

Малозвучность или многозвучность ступенного состава, оказывая влияние на конкретные качества музыкальной организации, сами по себе не определяют сущность и основу этих качеств. При четкой ладовой организации любое, даже предельно малое число ее компонентов — тонов-ступеней и созвучий — выявляет развитость, гибкость и многогранность качественных соотношений. Если же эта организация ослаблена или отсутствует вообще, то возникающее однообразие соотношений не может быть компенсировано никаким увеличением или сокращением количества тонов и созвучий, никакими новыми темперациями, метроритмическими или тембровыми изобретениями. Отсюда ясно, что чем большее число тонов и созвучий появляется в рамках ладовой структуры, тем более последовательной должна быть система их субординационных связей, распределяющая и группирующая массу звуковых компонентов по сравнительно немногим, но контрастным иерархическим порядкам. Ладовая структура, таким образом, приводит любое число компонентов в соответствие с качественными и количественными константами музыкального сознания, с объемом и нормами музыкального мышления и восприятия. Поэтому ее действие и составляет естественную, реальную основу музыкальной организации[2].

Определяющая роль организующих импульсов ладовой структуры по отношению к ее ступенному составу выражается, в частности, в том, что один и тот же звуковой комплекс может оказаться ступенным составом разных структур, а структура одного и того же вида может иметь различный ступенный состав.

Система названий и записи тонов-ступеней — своего рода «музыкальный алфавит» — содержит лишь семь основных обозначений, все другие являются их производными вариантами. Эти варианты вызваны к жизни многочисленными явлениями хроматики и энгармонизма, выражающими тонкую разветвленность системы ладофункциональных связей. Поэтому общее число обозначений — основных и вариантов — намного превосходит то, которое нужно лишь для различно звучащих, энгармонически не совпадающих тонов; система координации ступеней внутри ладовой структуры не только допускает большее, чем двенадцать, число их конструктивных значений, но

[2] Для теоретического обоснования явлений, не имеющих закономерностей ладовой организации, нередко совершаются попытки найти признаки, сближающие эти явления с ладовыми (такова, например, умозрительная идея об опорности крайних тонов додекафонического ряда и о возрастающей от этих тонов к середине ряда неопорности; см.: 49, с. 126—127).

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

часто и требуст такого превышения. В принципе неограниченное количество ступеней подчинено качественной организации ладовой структуры, способной к неисчерпаемо многообразному историческому движению и развитию; количество здесь действует на четкой определяющей основе качества.

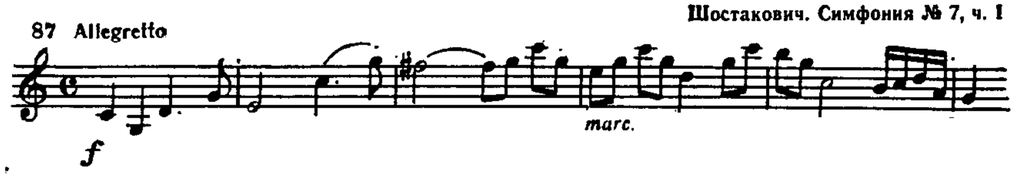
Атонализм как предустановленный отказ от ладотональной организации среди своих специфических признаков обнаруживает сильнейшую зависимость от количества тонов, которое за отсутствием организующих качественных, ладофункциональных отношений между тонами принимает на себя внешне упорядочивающую роль.

§ 2. Понятие о звукоряде. Два основных вида звукорядов

Ступенный состав ладовой структуры, отвлеченный от организующих его ладовых закономерностей, представляет собой звукоряд данной ладовой структуры[3] — ее строительный звуковой материал, расположенный в восходящем или нисходящем порядке (поступенно, гаммообразно или по квинтам, квартам, иногда по терциям). На пути к музыкальному произведению ладовая структура и ее звукоряд образуют два различных уровня — высший и низший.

Все звукоряды возникали в процессе исторического формирования и развития ладовых структур как различные формы их ступенного состава, а не как предварительные нейтральные «заготовки» — первоначальные звуковые системы, на основе которых в дальнейшем образовались различные ладовые структуры. Иначе говоря, ладовая структура есть явление первичное по отношению к ее же собственному звукоряду не только в плане общей музыкальной организации, но и в плане исторического первородства. Звукоряд как специфическая конструктивная предпосылка для музыкального произведения или его части — явление исторически более позднее, встречающееся эпизодически начиная с конца прошлого столетия и достаточно распространенное в музыке XX века. При этом складывались служившие различным эстетико-стилистическим целям звуковые построения: от гаммы «тон-полутон», целотоновой гаммы, терцовых рядов, строгой диатоники — до серий в музыке XX века, от разного рода декоративных звуковых узоров — до абстрактных в смысловом и выразительном плане звукокомплексов, никогда не поднимавшихся до значения компонентов ладовой структуры.

Явления ладовой структуры и звукоряда, как и соответствующие им понятия, требуют четкого разграничения, ибо односторонне понимаемая их материальная связь нередко приводит в теории музыки к неправомерному их смешению, фактическому отождествлению. В процессе анализа музыки звукоряд наделяется при этом несвойственным ему значением логически организующего фактора, что и влечет за собою ошибочные выводы. Сущность такого анализа обычно сводится к тому, что звукоряд рассматриваемого мелодического или гармонического построения соотносится со звуковой «моделью», извлеченной из ступенного состава какой-либо ладовой структуры. Если соотносимые звукоряды при этом совпадают, то и организация анализируемого построения считается идентичной той ладовой структуре, из которой была заимствована звукорядная модель. Так, например, звукоряд начального предложения главной партии из первой части 7-й симфонии Шостаковича соответствует звукоряду лидийского C-dur — поэтому и ладовая структура предложения должна представлять собою лидийский C-dur[4]:



Однако интонационный и ладофункциональный контекст, в котором выступает акцентируемый тон *fis*, не подтверждает такого вывода. Тон *fis* в данном случае представляет не диатоническую IV высокую ступень лидийского мажора, а неприготовленное задержание вспомогательного типа на хроматической IV повышенной ступени, то есть на вводном тоне к квинте тонического трезвучия натурального C-dur. Точно так же в результате звукорядного анализа организация типично внетонального построения — хроматического терцового ряда мажорных трезвучий с чередованием шагов на малую и большую терцию — в начале Вступления к «Ночи перед рождеством» Римского-Корсакова иногда трактуется как мажоро-минорная ладовая структура, как «хроматическая система», как особая модификация «цепного» лада, как 12-ступенная хроматическая тональность и т. п.

В подобных случаях объяснение музыкальных явлений исходит не из сущности их конкретной организации, а из внешних «звуковых параметров». Такой подход к этим явлениям имеет в основе убеждение в том, что музыкальное мышление оперирует прежде всего различными моделями-звукорядами, выступающими как главные, неоспоримые в своей материальной данности ориентиры и опоры для музыкального сознания. Поэтому и сам охарактеризованный подход, и соответствующие ему методы анализа, не учитывающие возможности качественно различной организации одного и того же звукового материала, оказываются сугубо «звукорядными».

Существующая классификация звукорядов исходит из их структуры и во многом воспроизводит уже известные характеристики ступенного состава: звукоряды диатонические и хроматические, звукоряды бесполутоновые и с полутонами, звукоряды с малым или большим числом ступеней, асимметричного и симметричного строения и т. п. Наиболее важное, основополагающее значение имеет разделение звукорядов на диатонические и хроматические, связанное со многими аспектами музыкальной организации в целом. Вопросы о том, что представляют собою диатонический и хроматический звукоряды, каковы их соотношения и связи, в чем состоят их характерные структурные признаки и почему они сложились именно в данном, а не каком-либо ином виде, вырастают в своем значении до уровня крупных

[3] Понятия «ступенный состав» и «звукоряд», относящиеся к звуковому материалу ладовой структуры, в известной мере приобретают характер синонимов. Однако, первое понятие обращено преимущественно к организации этого материала, второе — к его систематизации (в наиболее абстрагированном смысле оно соответствует звуковому материалу музыки вообще — музыкальному звукоряду в его полном или частичном объеме).

[4] О «лидийском ладе» в этой теме пишет А. Н. Должанский (37, с. 38).

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

теоретических проблем гармонии. В связи с этим необходима краткая предварительная характеристика соотношения, в котором находятся оба вида звукорядов, а также положения, занимаемого ими в системе музыкального языка.

Среди различных свойств звукорядов их диатоничность и хроматичность выступают как наиболее сильные и контрастные, образующие два полюса. Любой из существующих звукорядов либо открыто тяготеет к одному из этих полюсов, либо, «сопротивляясь» их притягивающему воздействию, становится явлением промежуточным, переходным, но в подавляющем большинстве случаев отнюдь не нейтральным. Определяющее значение диатонических и хроматических свойств звукорядов существует с давних пор, но с особой четкостью оно обозначилось в последние примерно полтора столетия. При этом музыкальная организация самых различных историко-стилистических явлений народного и профессионального творчества выдвигает диатонический звукоряд как основной, хроматический — как производный, надстроечный. Соотношение их как основы и надстройки выражено не только в историческом последовании «строгого», «свободного» и «изысканного» стилей [5] гармонии, но и в сложном взаимодействии диатоники и хроматики в музыке одной и той же исторической эпохи — особенно XIX или XX века.

И диатонический, и хроматический звукоряды в любой их форме и объеме не были изначально данными самодовлеющими звуковыми конструкциями. Они обрели свою подлинную сущность лишь пройдя через организацию ладовой структуры, через конкретизацию, отбор и закрепление в ее ступенном составе. Всякий прирост диатонических и хроматических ступеней всегда отражал процесс ладофункциональной — мелодической и гармонической — дифференциации и интеграции ладовой структуры, процесс ее историко-стилистических обновлений и изменений.

В теории музыки широко распространены понятия *диатоники* и *хроматики*. Каждое из них выступает в двух родственных и в то же время разных значениях (которые обычно не дифференцируются и не поясняются). Сообразно одному из них диатоника и хроматика — это собственно *диатонический* и *хроматический звукоряды*. Диатоника и хроматика в другом значении — это особые *интонационно-семантические сферы музыкального языка*, охватывающие не только соответствующие звукоряды, но и совокупность связанных с ними характерных мелодических и гармонических явлений во всем историческом многообразии их форм. Такое обобщенное представление складывается на основе систематизированного опыта музыкального восприятия; поэтому для музыкального сознания диатоника и хроматика существуют и как характерные виды звукорядов, и как характерные интонационные сферы самой музыки [6].

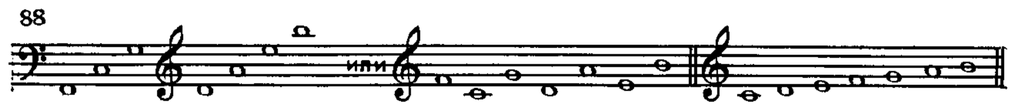
[5] Названные «три стиля письма» применительно к различным музыкально-историческим эпохам указывает Н. А. Римский-Корсаков (91, с. 47).

Глава XIII

ДИАТОНИЧЕСКИЙ ЗВУКОРЯД. ДИАТОНИКА

§ 1. Определение и общая характеристика

Диатонический звукоряд составляют семь тонов, располагающихся по чистым квинтам (или чистым квартам) и заполняющих диапазон чистой октавы поступенным движением по большим и малым секундам [7]:



Такое определение устанавливает необходимый минимум условий, обязательных для структуры диатонического звукоряда в его строгой и полной форме. Некоторые отступления от этих условий не нарушают диатонической сущности звукоряда и лишь создают его различные варианты, другие коренным образом изменяют его. Диатонический звукоряд может иметь, например, меньше семи тонов (предел возможных уменьшений здесь образует ячейка из двух тонов), однако большее их число — появление восьмого, девятого и т. д. тона — неизбежно превращает его в качественно иное, хроматическое явление [8]. Диатоничность звукоряда сохраняется при любом последовании составляющих его ступеней, как и при любых перерывах в их последовании, если они возникают в результате изъятия тех или иных ступеней (но не замены их же повышенными или пониженными — то есть хроматическими — вариантами). Следует подчеркнуть, что соответствие звукоряда какому-нибудь одному или двум из названных условий еще не означает его диатоничности. Так, поступенное движение по большим и малым секун-

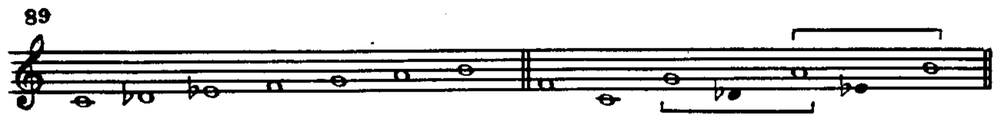
[6] На основе опыта восприятия звукоряд — чаще диатонический, реже хроматический — подчас ощущается как своеобразный «представитель» тех ладовых структур, через которые он исторически прошел в качестве их ступенного состава, — он как бы светит их отраженным светом. Однако намечающееся при этом приближение звукоряда к значению ладовой структуры всегда остается стремлением, не реализующимся до конца.

[7] Приведенный пример диатонического звукоряда является его «белоклавишным» вариантом и подразумевает возможность транспозиции на любую высоту, гаммообразное же расположение при этом может, в свою очередь, варьироваться, начинаясь от любой из семи ступеней.

[8] Поэтому теоретическое положение о «расширенной диатонике», подразумевающее возможность увеличения числа тонов диатонического звукоряда сверх семи, нельзя признать обоснованным.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

дам при диатоническом соотношении каждой ступени с ее непосредственным окружением само по себе не гарантирует диатоничности звукоряда, если не соблюдено соответствие всех его тонов ряду чистых квинт (или кварт), как в следующем примере (черными нотами обозначены недиатонические ступени, скобками — вызванные ими недиатонические соотношения):



Диатонический звукоряд, исторически сложившийся и закрепившийся в ступенном составе ладовых структур, обладает рядом специфических интонационно-структурных свойств:

1. Определенностью количественных границ (от двух до семи тонов-ступеней);

2. Замкнутостью звуковой системы;

3. Стабильностью звуковых отношений между тонами-ступенями (инвариантностью ступеней).

В структуре диатонического звукоряда заключены две основные формы связи тонов — гармоническая (кварто-квинтовое расположение) и линейно-мелодическая (поступенное заполнение октавы большими и малыми секундами), образующие две интонационно-опорные координаты диатоники. При этом линейно-мелодическое соотношение тонов выявляет еще один важный ограничительный предел в структуре диатонического звукоряда, который характеризуется отсутствием дробления большой секунды, вызывающего последование двух полутонов подряд в одном направлении. Любое двукратное последование полутоновых шагов, дробящих большую секунду, неизбежно выводит за пределы собственно диатоники (наличие в диатоническом звукоряде двух несмежных малых секунд не является следствием дробления большой секунды) [9].

Таким образом, четкие количественные границы диатонического звукоряда укрепляют одно из основных его структурных качеств — замкнутость звуковой системы. Эта замкнутость усиливает специфическую для диатоники вообще стабильность звуковых соотношений, которая обусловливает опорное положение диатоники относительно хроматики. К тому же сравнительно небольшое число тонов диатонического звукоряда образует достаточно прочное и в то же время четко дифференцированное конструктивное единство, соответствующее естественным гра-

[9] Кроме этого ограничителя интервальных соотношений внутри диатонического звукоряда можно указать и на другие. Звукоряд диатоники допускает подряд в одном и том же направлении не более шести шагов по чистым квинтам или квартам, не более трех по большим секундам, не более двух — по малым терциям и не более одного — на малую секунду, большую терцию, увеличенную кварту и уменьшенную квинту.

ницам и нормам (условным константам) музыкального мышления и восприятия.

Указанные свойства отнюдь не ограничивают конструктивный потенциал диатоники: с давних пор она служит богатейшим, практически неисчерпаемым источником стилистического многообразия музыкального языка. Дальнейшее рассмотрение свойств диатонического звукоряда в известной мере выявляет конкретные предпосылки необычайной интонационной гибкости и многоликости диатоники, выступающие в органическом единстве с замкнутостью и стабильностью ее структуры.

Инвариантность ступеней диатонического звукоряда одновременно означает яркую индивидуализированность каждой ступени. И если инвариантность естественно связывается с качествами замкнутости и стабильности, то ее оборотная сторона — индивидуализированность — столь же естественно обращена к многообразию интонационно-структурных качеств, заложенных в диатонике.

Все коренные формы интервалов — интонационно-стабильные (чистые кварты, квинты и октавы) и интонационно-вариантные (большие и малые секунды, терции, сексты и септимы) — и обе разновидности тритона (увеличенная кварта и уменьшенная квинта) содержатся в диатоническом звукоряде как структурные ячейки мелодических и гармонических явлений. При этом все коренные формы интервалов встречаются неоднократно, на разных ступенях (от двух до семи раз), и только оба тритоновых интервала не повторяются на иных ступенях. Поэтому можно сказать, что полный диатонический звукоряд исчерпывает все возможные интервальные соотношения — без энгармонически равных увеличенных или уменьшенных (или дважды увеличенных и дважды уменьшенных) интервалов [10]. Показательно, что интервалы, образующиеся диатоническими и хроматическими ступенями или только хроматическими, являются энгармоническим повторением диатонических интервалов. Все это указывает на исключительное богатство и гибкость интервального состава диатоники. Многообразие индивидуализированных интонационных воплощений в сфере диатоники в большой мере возникает из характерной для диатонических структур асимметрии в расположении интонационно-вариантных интервалов (больших и малых секунд и терций, секст и септим), которая коренным образом отличает и отграничивает диатонический звукоряд от хроматических симметричных звукорядов. Она создает специфическую свободу, гибкость и естественность общего дыхания диатоники, наполняя ее внутренними интонационно-структурными контрастами — более глубокими и сильными, чем в сфере хроматики.

[10] Равенство по количеству тонов и полутонов двух взаимообратимых тритоновых интервалов (ув. 4 и ум. 5) в условиях диатоники не является энгармоническим совпадением и потому никак не отрицает сказанного.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

Поскольку интервал является основной строительной ячейкой созвучия, определяющей многие его интонационно-структурные качества, то ясно, что сказанное в огромной мере распространяется и на многозвучные сочетания. Подавляющее большинство существующих основных форм аккордов (как отчасти и других созвучий) представлено в сфере диатоники, а многие хроматические аккорды и некоторые модификации аккордов диатонических энгармонически совпадают с основными диатоническими формами, рождая в живом музыкальном изложении характерный эффект «мнимых» аккордов. Сказанное полностью относится к звучностям мажорных и минорных трезвучий, важнейших форм септ-, нонаккордов и некоторых других полифункциональных сочетаний, ко многим созвучиям нетерцовой или модифицированной терцовой структуры и т. п.

Огромную роль в формировании и развитии структуры и общего характера диатонического звукоряда сыграли психофизиологические основы интонирования — не только собственно музыкального, но и речевого (см. об этом: 120, с. 83—84). Специфическая естественность интонирования (отнюдь не сводимая только к простоте и легкости пения тех или иных интервалов) по существу есть реальное выражение вокальной природы диатоники, одной из главных движущих сил ее развития от первоначальных этапов до наших дней. Постоянно совершаемый в процессе ладообразования интонационный отбор, служащий стабилизации форм диатонического звукоряда, естественно сообразуется с основополагающими принципами звуковысотной организации и структурой (в частности — интерваликой) двух интонационных строев, связанных единой природой, — музыкального и речевого. Из вокальной природы диатоники родились характерные для ее интонационного строя естественность, ясность и известная строгость, которые перерастают в соответствующие качества эстетического порядка в организации музыкального целого.

Диатоника активно участвовала в историческом процессе ладообразования и сама складывалась под сильнейшим воздействием его трех исходных принципов [11]. Так, кварто-квинтовая координация ступеней диатонического звукоряда отражает исторически важную интонационную фазу ладообразования — одну из первооснов, коренящихся в природе человеческой речи и вокально-слуховой психофизиологической настройки. Поступенное же движение, которым обрастали опорный тон и ладовый остов, наметило основы собственно мелодического движения. Кварто-квинтовая координация подготовила наиболее простые и активные в интонационном отношении гармонические

[11] Об этих принципах (секундовое обрастание опорного тона прилегающими тонами; фиксация второго опорного тона и образование ладового остова; мелодическое заполнение ладового остова) см.: 120, с. 89—92.

ладофункциональные связи, поступенная координация — мелодические ладофункциональные связи.

Соотношением ступеней диатонический звукоряд с исчерпывающей полнотой очерчивает важнейшие ладофункциональные координаты, по которым осуществляется связь гармонических и мелодических, основных и переменных тоник, доминант, субдоминант и медиант. Эти координаты, пронизывая звукоряд, придают ему упругую связность, благодаря которой он оказывается особо прочным звуковым материалом ладовых структур. Хроматика может по существу лишь расширить и обогатить различными интонационными вариантами тот звуковой комплекс ладовой структуры, который уже создан диатоникой как в целом, так и в деталях. Тем самым подтверждается примат диатоники-основы по отношению к хроматике-надстройке, а также становится понятным, почему характерные черты ладовой структуры диатонического ступенного состава так естественно и легко в плане обратной связи распространяются на диатонический звукоряд.

§ 2. Формы диатонических звукорядов

Сообразно характеру интонационных явлений, входящих в сферу диатоники, формы диатонических звукорядов разделяются на коренные, строгие и модифицированные, условные. К первым относятся семиступенный полный диатонический звукоряд (полная диатоника) и многообразные неполные диатонические звукоряды, содержащие менее семи ступеней (неполная диатоника). Ко вторым — некоторые видоизменения коренных форм, образующие модифицированные, условно диатонические звукоряды (модифицированная, условная диатоника).

Среди всех форм диатонических звукорядов центральное положение занимает полный диатонический звукоряд, имеющий значение структурно-логического эталона, с которым соотносятся остальные формы. Из числа неполных диатонических звукорядов интонационно-семантическим своеобразием выделяется замкнутый пятиступенный звукоряд без полутонов — пентатоника, прибавление к которой любого шестого по счету тона неизбежно вносит полутоновое соотношение с какой-либо основной ее ступенью, радикально изменяя характерную структуру и общий колорит звукоряда.

Условно диатонический звукоряд включает в свой состав вместе с преобладающими собственно диатоническими ступенями отдельные хроматические ступени, которые при этом по характеру приближаются к диатоническим [12]. Сущность таких

[12] Такую форму диатоники Ю. Н. Тюлин относит к явлениям «альтерационно-диатонических ладов» (120, с. 110). И. В. Способин называл ее «полудиатоникой» (отсюда — «полудиатоническое» родство тональностей; 109, с. 43).

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

условно диатонических ступеней, модифицирующих строгую диатонику, определяется тем, что они одновременно заключают в себе два противоположных стремления, не реализующихся до конца: к сохранению своей подлинной хроматической природы и к приобретению иного, диатонического значения [13]. В одних случаях они более активно обнаруживают одно из этих стремлений, в других — другое. Так, ♯VII ступень минора при мелодическом движении на диатонический интервал или в составе аккорда диатонической структуры (например, V_7) легко приобретает условно диатоническое значение. При движении же на хроматический интервал или, особенно, внутри хроматического аккорда (например, уменьшенного септаккорда или увеличенного трезвучия) она выступает почти исключительно в своем первичном, хроматическом значении. Возникновение условно диатонических ступеней издавна связано с ладовыми структурами подчеркнуто диатонического ступенного состава — общее преобладание диатоники своей строгостью и стабильностью не только уравновешивает необычность процесса возведения хроматической ступени в ранг условно диатонической, но и создает необходимый для его рельефности фон.

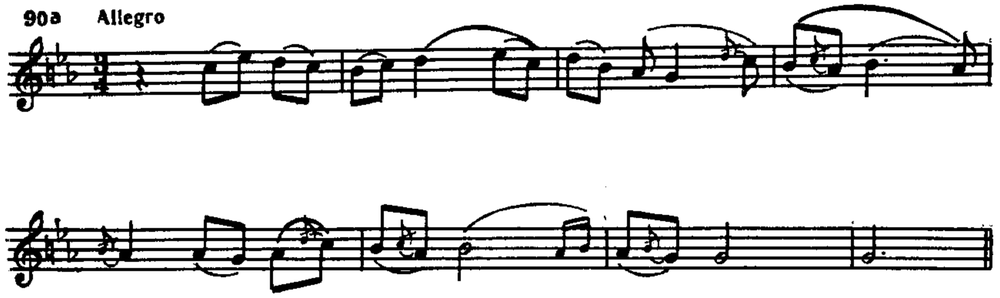
Интонационное своеобразие условно диатонической ступени определяется противоречием заключенных в ней первичных хроматических и вторичных диатонических качеств, ярко раскрывающихся в контексте ладовой структуры. Хроматическое начало, заложенное в условно диатонической ступени, потенциально определяет ее подчиненный характер и тяготение в одном направлении, а конкретная интонационная реализация нередко ведет ее в другую сторону, усиливая тем самым ее «диатоническую» независимость. Будучи производным хроматическим вариантом какой-либо диатонической ступени, подчас систематически заменяя ее, условно диатоническая ступень далеко не всегда наследует качества и значения заменяемой собственно диатонической ступени. Это обнаруживается при сравнении ладофункциональных качеств обеих ступеней. Иногда ладовая функция коренной диатонической ступени не только сохраняется, но и усиливается в условно диатоническом варианте (таково, например, соотношение между VI ступенью — S натурального мажора — и ♭VI ступенью — более интенсивной S гармонического мажора), иногда же резко меняется (такова смена VII ступени натурального минора, мягкого неустоя, прилегающего к I ступени, ♯VII ступенью, ярким признаком D минора с вводным тоном). Некоторые из условно диатонических ступеней особенно прочно закрепляются в своем значении давними традициями, длительным историческим культивированием мелодических и гармонических оборотов с участием этих ступеней

[13] В связи с особым структурно-логическим положением и смыслом этих ступеней терминологически они отделены как от коренных диатонических, так и от собственно хроматических ступеней.

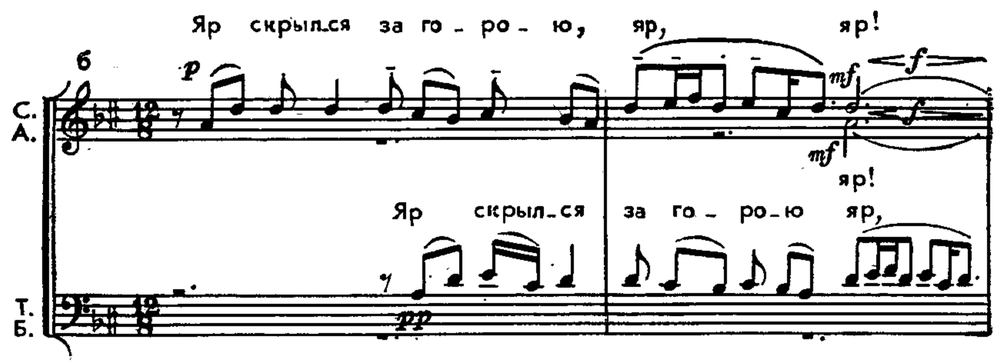
(таких, как ♯VII ступень — вводный тон минора и ♭VI ступень гармонического мажора).

Ладовые структуры, содержащие в своем составе условно диатонические ступени, весьма характерны для народной и профессиональной музыки ряда национальных культур. Ниже приводятся две армянские народные песни, первая из которых записана Комитасом [14], вторая обработана им же для хора:

Комитас. Запись армянской народной песни «Ты стоишь и не зовешь»



Комитас. «Яр скрылся за горою»

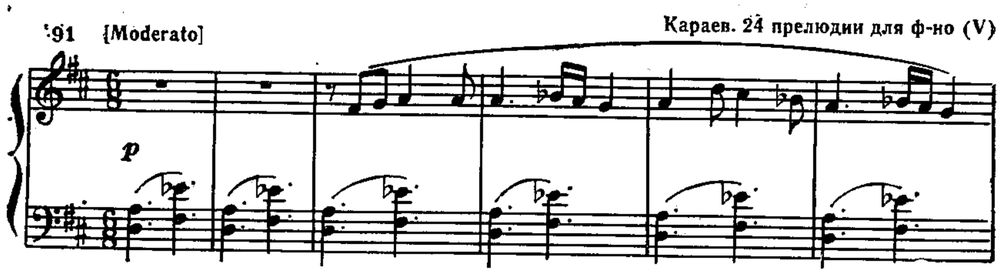


В первой песне условно диатонической ступенью является *h* (терция «доминантового лада», производного от c-moll, и одновременно — хотя и в меньшей мере — вводный тон последнего), во второй — условно диатоническое значение имеет *cis* (вводный тон d-moll). Композитор в обоих случаях своеобразно зафиксировал переход хроматических ступеней в новое, условно диатоническое качество, выставив в ключе знаки альтерации, касающиеся как строго диатонических, так и условно диатонических ступеней.

В Прелюдии К. Караева две хроматические ступени, возведенные в ранг условно диатонических — ♭II и ♭VI, связаны диатонической кварто-квинтовой координацией и создают внутри музыкальной ткани интонационную ячейку диатоники второго порядка (см. гл. XIV, § 4):

[14] Комитас. Этнографический сборник. Армянские народные песни и пляски. Т. II. Ереван, 1950, с. 30 (песня № 9).

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

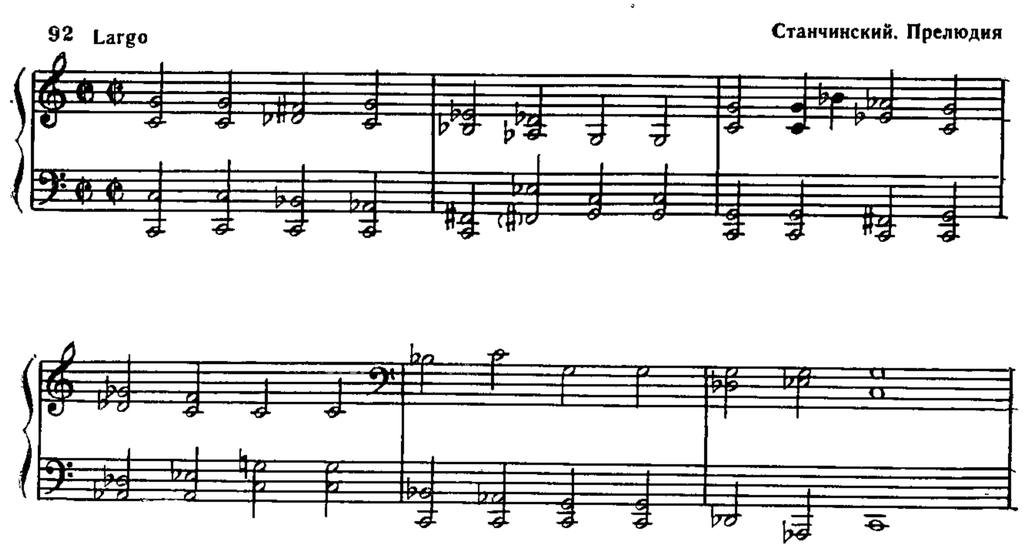


Выдвижение хроматической ступени на роль условно диатонической сопровождается специфическими явлениями в координации ее с другими ступенями. Если для коренной, строго диатонической ступени обязательны обе формы диатонической координации, то условно диатоническая ступень допускает отступление либо от первой из этих форм (расположение тонов по чистым квинтам или квартам) при соблюдении лишь второй (поступенное заполнение октавы без дробления больших секунд), либо даже от обеих форм сразу — как это бывает, например, при ходе на увеличенную секунду, при четырехкратном движении по целым тонам в одном направлении или при дроблении большой секунды. Условно диатонические качества хроматическая ступень особенно легко приобретает в случаях диатонических соотношений ее с непосредственно окружающими ступенями (если соотношения эти воспроизводят интервалику строго диатонического звукоряда). Иногда при подчеркнуто свободном сопряжении этой ступени с другими, преодолевающем прямое «хроматическое» тяготение, эффект условно диатонической ступени возникает (хотя с известным затруднением) и несмотря на хроматическое соотношение ее с непосредственным контекстным окружением.

Звукоряды условной диатоники сложились ранее всего в гармонических, мелодических и так называемых полных формах мажора и минора, а также в «обиходных ладах». В конце XIX и в XX столетии условно диатонические модификации распространяются и на другие ступени, кроме VI и VII, являясь иногда характерным стилистическим штрихом. Таковы, например, ♯ IV ступень в мажоре и миноре у Прокофьева, эта же ступень в натуральном миноре у Рахманинова и Свиридова, частые сопряжения ♭ II и ♯ IV ступеней в мажоре и миноре у Станчинского, Бартока, Шостаковича. Характерная деталь народной музыки Восточной Европы и музыки многих современных композиторов — ♯ II или ♭ VII в лидийском мажоре.

Как видно из сказанного, в роли условно диатонических выступают варианты ступеней, не входящих в состав тонического трезвучия (VII, II, IV и VI). Следует отметить, что в рамки модифицированного диатонического звукоряда обычно включаются одна-две, гораздо реже — три или четыре условно диатонических ступени. Если эти ступени выступают как постоянные варианты-заменители соответствующих строго диатонических

ступеней, то возможно их максимальное число (4); при этом общее число ступеней даже не превышает числа ступеней полной диатоники (7). Если же в контексте условно диатонические ступени часто перемежаются с исходными для них строго диатоническими, то резко возрастающее число тонов легко может привести к нивелировке и утрате как самого эффекта условно диатонических ступеней, так и общего диатонического характера звукоряда в целом. Таким образом, «тотальный» переход хроматических ступеней на положение условно диатонических вообще исключается. В связи с этим композиторы, рассчитывая на эффект условной диатоники, как правило, в каждом конкретном случае интуитивно соблюдают некий баланс строго диатонического и условно диатонического «звукового вещества» в ступенном составе ладовых структур. Часто, например, рождение условно диатонической ступени вызывает ответное, компенсирующее акцентирование других строго диатонических ступеней-«противовесов». Так, в Прелюдии c-moll Станчинского яркое выдвижение в качестве условно диатонических ступеней ♯ IV (вводного тона к V ступени) и отчасти ♭II (которая в данном случае может расцениваться также как строго диатоническая II низкая ступень фригийского минора) компенсируется подчеркнутой интонационной опорой на I, V и в некоторой мере VII низкую ступени натурального минора (последняя акцентирует отсутствие вводного тона к I ступени):



Активное участие обеих условно диатонических ступеней в составе мелодической горизонтали и гармонической вертикали (такты 1—2, 11—13 пьесы) создает оригинальный интонационный облик Прелюдии, ассоциирующийся с образами суровой, первозданно-языческой архаики.

В приведенном примере две условно диатонические ступени находятся в диатонической кварто-квинтовой координации:

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

des — fis (*ges*) и образуют особое диатоническое звено на фоне полной диатоники натурального c-moll. В общей условно диатонической ткани отрывка отчетливо ощущается сцепление двух контрастных диатоник — первого и второго порядка:

Условная диатоника естественно образует промежуточную зону между строгой диатоникой и хроматикой, определяемую синтезом их качеств. Подобно другим промежуточным явлениям, она свидетельствует об отсутствии абсолютных границ между противоположными однопорядковыми явлениями, о важности пограничных связующих зон, в которых пересекаются встречные действия этих явлений. Таким образом, и диатоника, и хроматика предстают как движущиеся, взаимодействующие, а не только как противостоящие сферы. Своеобразие д в и ж е н и я в сферах диатоники и хроматики раскрывается во многом благодаря условной диатонике.

Условно диатонические ступени, подобно хроматическим, фиксируются альтерацией ступеней диатонического звукоряда. Однако альтерация указывает лишь на их первичные, хроматические свойства, вторичные же — диатонические — не могут быть отражены в специальных обозначениях.

Глава XIV

ХРОМАТИЧЕСКИЙ ЗВУКОРЯД. ХРОМАТИКА

§ 1. Определение и общая характеристика

Хроматический звукоряд представляет собою качественно разветвленную систему тонов-ступеней, которую характеризуют три основных свойства:

1. Объединение в качестве двух составных частей — опорной и надстроечной — ступеней диатонического ряда (полного или неполного) со ступенями, выходящими за его пределы, то есть собственно хроматическими.

2. Наличие между ступенями таких интервальных соотношений, которые отсутствуют в строго диатоническом звукоряде, то есть собственно хроматических соотношений; важным, хотя и частным, их выражением является более чем однократное движение по полутонам в одном и том же направлении.

3. Отсутствие строго регламентированного числа ступеней, то есть разомкнутость, открытость самой системы, никогда не достигающей своей верхней теоретически возможной количественной границы.

Объединение в хроматическом звукоряде двух составных частей — опорной диатонической и надстроечной хроматической — вновь выдвигает вопрос о субординационных связях между диатоническими и хроматическими явлениями. Однако на этот раз — на уровне соотношений не целостных звукорядов, а взаимодействующих частей одного и того же звукоряда.

Любое хроматическое явление становится реальным лишь при соотнесении с диатонической опорой-ориентиром. Нельзя, например, спеть или сыграть только отдельно взятые хроматические ступени, чтобы они были поняты и оценены именно в этом качестве. Ступени, являющиеся хроматическими относительно определенного диатонического ряда, будучи изолированными от него, чаще всего сами по себе складываются в тот или иной вполне диатонический звукоряд (например, в пентатонический). Поэтому формирование хроматического звукоряда и его характерных внутренних соотношений совершается при необходимом участии строгой диатоники. В хроматический звукоряд диатоника полного или неполного вида включается как составная часть. Но эта часть управляет целым и регламентирует его в качестве скрепляющего структурно-логического стержня. В интонационных проявлениях диатоника может быть совершенно свободной от хроматики. Хроматика же без непременного соотнесения с диатоникой утрачивает необходимый качественный критерий и вообще не постигается.

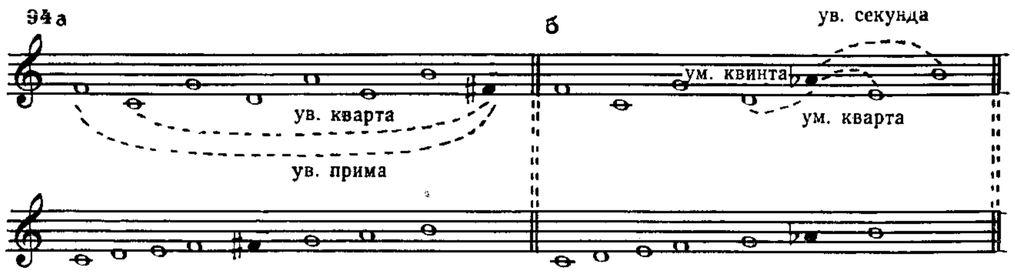
Связи диатоники и хроматики раскрываются таким образом как отношения между главным и подчиненным, основным и производным [15]. Такое понимание дает необходимый ключ к рассмотрению генезиса и действия хроматических явлений в музыкальной ткани, к формированию принципа их классификации, к объяснению образуемой ими звукорядной системы, наконец, к исторически сложившемуся способу их обозначений, названий и записи.

Специфические для хроматического звукоряда соотношения тонов-ступеней складываются либо при введении одного или нескольких дополнительных тонов в семиступенный диатонический звукоряд, либо при замене диатонических ступеней их же хроматическими (повышенными или пониженными) вариантами:

---

[15] Производность хроматического звукоряда не следует представлять упрощенно и прямолинейно — например, как историческое формирование хроматики лишь вслед за окончательно сложившейся диатоникой. В музыкальной практике многих эпох формирование обоих звукорядов совершалось если не параллельно, то с весьма незначительными расхождениями во времени. Речь идет здесь о соотношении диатоники и хроматики в зрелой и развитой системе музыкального языка.

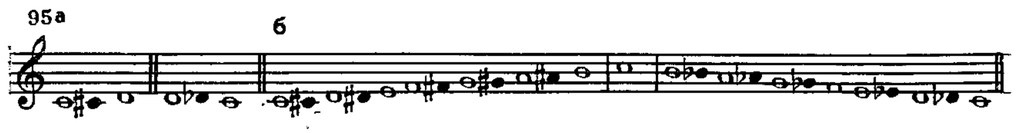
Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua



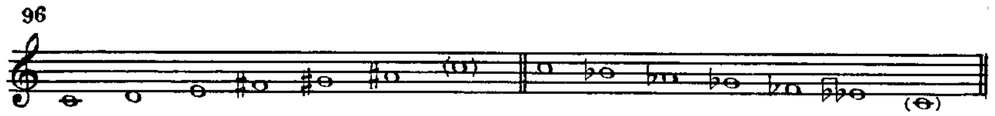
В примере 94а хроматические соотношения создают увеличенная прима (уменьшенная октава) и увеличенная кварта (уменьшенная квинта), возникшая сверх диатонического (то есть «природного» для данной диатоники) тритона. В примере 94б — увеличенная секунда (уменьшенная септима), уменьшенная кварта (увеличенная квинта) и также «избыточный» по отношению к данной диатонике тритон (вообще появление новых, дополнительных тритонов, уже не входящих в состав диатоники, сопутствует альтерации подавляющего большинства диатонических ступеней). Из приведенных примеров видно также, что хроматическая ступень образует собственно хроматические соотношения лишь с некоторыми из диатонических ступеней, составляя с другими соотношения вполне диатонические (подробнее об этом см. § 4).

Диатоника может включаться в хроматический звукоряд всеми семью своими ступенями и тогда хроматическая сущность любого дополнительного тона-ступени (8-го, 9-го, 10-го и т. д.), как и создаваемые им хроматические соотношения, особенно очевидны. В том случае, когда основой хроматического звукоряда оказывается неполная диатоника, в ее составе обязательно должна быть ступень, с участием которой формируются хроматические соотношения.

Рассматриваемое общее свойство хроматического звукоряда имеет частное, но весьма яркое проявление. Последнее заключается в дроблении больших секунд диатонического звукоряда на полутоны, что создает характерное более чем однократное движение по полутонам в одном направлении (невозможное в пределах диатоники):



Если наличие хроматических соотношений вообще является непреложным признаком хроматического звукоряда, не допускающим никаких исключений, то соотношения, возникающие при дроблении больших секунд, могут отсутствовать — например, в специфических формах бесполутоновой (целотоновой) хроматики:



Оба признака — и общего, и частного порядка — характеризуют важнейшие интонационно-структурные координаты хроматического звукоряда. Однако нельзя не заметить, что в полутоновых последованиях этот звукоряд воспринимается с особой отчетливостью, а само полутоновое движение в наибольшей мере ассоциируется с обобщенным представлением о мелодически плотной ступенчатости хроматического звукоряда в целом [16]. В других случаях хроматический звукоряд так или иначе вуалируется в мелодических и гармонических интонациях «хроматизмом вразбивку, на расстоянии» (46, с. 72), когда хроматическая ступень маскируется ее диатонической координацией с ближайшим, непосредственным окружением. Общий признак нередко характеризует хроматичность ступени в некоей отдаленной, скрытой от непосредственного восприятия инстанции, в известной статике разобщения и обособленности, тогда как частный — всегда в динамике открытых, непосредственных интонационных связей с окружающими ступенями.

Чрезвычайно важно свойство хроматического звукоряда, представляющее его как разомкнутую, подвижную и изменчивую в своих количественных выражениях звуковую систему.

Если строго диатонический звукоряд в количественном отношении имеет две твердые границы — нижнюю, минимальную (два тона-ступени) и верхнюю, максимальную (семь тонов-ступеней), то хроматический, располагая постоянной нижней границей в виде трех тонов-ступеней [17] и свободно варьируя число своих тонов-ступеней (3, 8, 11, 14, 17, 20 и т. п.) практически лишен верхней, максимальной границы.

Открытость, разомкнутость хроматики следует понимать не в смысле «неисчислимости» ступеней хроматического звукоряда — в дальнейшем выяснится, что можно прийти к установлению достаточно определенного количества этих ступеней. Разомкнутость хроматики возникает прежде всего в результате постоянно совершаемых ею переходов в такую количественную зону компонентов, которая еще задолго до приближения к тео-

---

[16] Не случайно дробление больших секунд на полутоны выдвинуто Ю. Н. Тюлиным в качестве одного из важнейших структурных отличий хроматики от диатоники (120, с. 106—108). Иногда же встречается понимание этого отличия как единственного и исчерпывающего (см., например: 108).

[17] Нетрудно убедиться, что наличие только двух тонов неизбежно воспроизведет то или иное диатоническое соотношение (подлинное или энгармонически мнимое). Присоединение третьего тона либо подтвердит строгую диатонику, либо опровергнет ее, составив вместе с данными двумя тонами необходимый для выявления хроматических отношений звуковой минимум.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

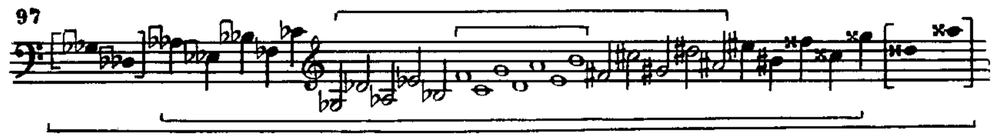
ретически возможной верхней границе звукоряда не охватывается и не фиксируется музыкальным сознанием как структурно оформленное и законченное качественное целое (подобное, например, целостной ладовой структуре или строго диатоническому звукоряду). Это — одно из коренных отличий хроматики от диатоники.

Выдвигаемое понимание хроматики как разомкнутой звуковой системы нуждается в дальнейшем пояснении (см. § 3). Однако прежде необходимо рассмотреть само явление полного хроматического звукоряда.

§ 2. Структура полного хроматического звукоряда. Хроматика первого и второго порядка

Соотношение диатонических и хроматических явлений обнаруживает единый структурный принцип, в большой мере воспроизводящий ладофункциональные закономерности музыкальной организации и по существу вытекающий из них. Это объясняется прежде всего формированием названных явлений в ступенном составе ладовых структур. Отсюда соотношение сфер диатоники и хроматики, целостных диатонических и хроматических звукорядов, особенно же — диатонических и хроматических ступеней в пределах единого хроматического звукоряда — есть достаточно четкое отражение соотношений устоев и неустоев внутри ладовой структуры или аккордовых и неаккордовых явлений в области гармонической вертикали. Следует подчеркнуть, что значения диатонических и хроматических ступеней чрезвычайно часто совпадают со значениями устоев и неустоев или аккордовых и неаккордовых тонов, что образует диатонические устои и хроматические неустои различных уровней, порядков и степеней весомости. При этом и внутреннее органическое родство, и внешнее подобие названных значений углубляются тем, что на свойства диатоники и хроматики проецируются такие важные разнонаправленные свойства ладовых устоев и неустоев, как отчетливое стремление главенствующего к концентрированной единичности (или по крайней мере малочисленности) и столь же отчетливое стремление подчиненного к разветвленной множественности. Это находит прямое отражение в количестве и качестве ступеней диатонического и хроматического звукорядов. Из сказанного вытекает предлагаемая система классификации звукорядов и их ступеней, имеющая в основе ладофункциональный принцип истолкования связей между диатоникой и хроматикой в целом.

Введение хроматических ступеней, образующих вместе с диатоническими хроматический звукоряд, осуществляется двумя путями. Первый выражен в схеме кварто-квинтовой координации тонов, продленной за пределы семиступенной диатоники вправо и влево (в направлениях повышающих и понижающих альтераций диатонических ступеней):



Каждая ступень при этом оказывается своеобразным доминантовым или субдоминантовым «трамплином» для последующей ступени, которая выступает в качестве столь же своеобразного тонического результата. Действенность этого пути, основанная на сильных ладофункциональных отношениях между ступенями звукоряда, подкрепляется исторической последовательностью некоторых явлений в ладофункциональном аспекте (например, уже отмечавшееся интонационное «завоевание» ♭ II ступени мажора движением от ранее появившейся ♭ VI ступени и т. п.). Результаты такого процесса особенно ощутимы при выходе за пределы диатоники: он устанавливает «диатонический порядок» в отношениях между собственно хроматическими ступенями (последовательное прибавление хроматических ступеней на основе уже диатонической их координации), раскрывает их подобие диатоническим отношениям и является важной логической предпосылкой для расщепления музыкальной ткани на диатонику первого и второго порядка (см. § 4).

Однако практически гораздо более непосредственно ощутимы результаты другого пути. Это — возникновение хроматических ступеней относительно диатонических, подобное тому как в рамках ладовой структуры прилегающие мелодические неустои возникают относительно устоев или неаккордовые тоны — относительно аккордового «вещества» гармонической вертикали, что также по-своему выявляет соотношение ладовых неустоев с устоями. Следует подчеркнуть, что функция хроматической ступени для того или иного тона практически чаще всего совмещается при этом с основной или переменной функцией ладового неустоя, а также неаккордового тона первого или второго порядка. Сказанное еще раз подтверждает, что любой звукоряд — диатонический и хроматический — проходит историко-стилистический интонационный отбор через ступенный состав ладовой структуры, контролируется и регламентируется ее закономерностями.

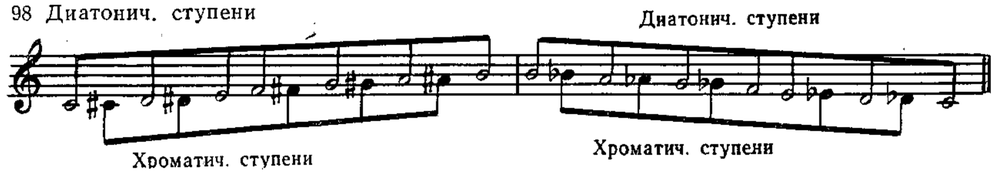
Диатоническая ступень, подобная ладовому устою или аккордовому тону, вызывает к жизни хроматическую ступень как неустой или неаккордовый тон, создавая для нее подчиняющее притяжение, образуя с ней внутренне контрастное интонационное единство. Отсюда ясно, почему хроматизмы различных порядков, разной остроты и весомости, сохраняя черты своей интонационно-мелодической природы, вводятся обычно в музыкальную ткань как строгие и свободные формы неаккордовых тонов и так же, как последние, нередко переходят в ранг аккордовых тонов второго порядка (побочных — заменных и внедряющихся тонов).

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

Охарактеризованное соотношение диатонических и хроматических ступеней в качестве интонационно-конструктивного принципа распространяется не только на хроматический звукоряд в целом. Это же соотношение обнаруживает его собственно хроматическая часть, разделяясь на две функционально характерные и взаимосвязанные зоны хроматических ступеней первого и второго порядка, различающихся степенью опорности и весомости.

Первая зона — хроматические ступени первого порядка — определяется подчинением хроматических ступеней непосредственно ступеням диатоническим:

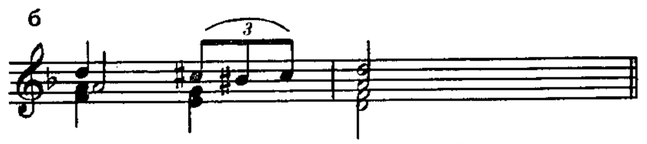
98 Диатонич. ступени



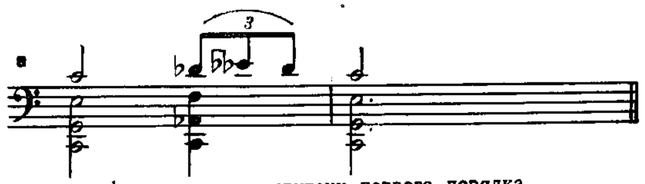
Вторая зона — хроматические ступени второго порядка — определяется подчинением некоторых хроматических ступеней также хроматическим (на том же основании, на котором последние подчиняются диатоническим ступеням):

99а Хроматич. ступени первого порядка

б



cis — хроматич. ступень первого порядка
his — хроматич. второго порядка

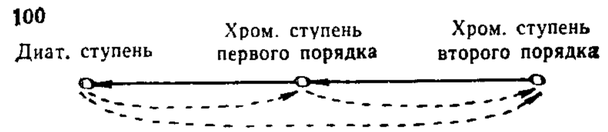


as и des — хроматич. ступени первого порядка
eses — хроматич. второго порядка

Так в области ступенного состава звукорядов складывается тонко дифференцированная иерархическая система отношений, во многом аналогичная системам основных и переменных устоев

и неустоев в рамках ладовой структуры или аккордовых и неаккордовых тонов первого и второго порядка в рамках гармонической вертикали. Как говорилось, практически эти системы часто выступают в отчетливом совпадении и параллелизме своих иерархических звеньев (примеры 99б, в, 102. 103, 105). Хроматические ступени второго порядка целиком обязаны своим существованием хроматическим ступеням первого порядка — без них они вообще невозможны, поскольку энгармонически совпадают с диатоническими ступенями. Три иерархические степени опорности и весомости в ступенном составе звукоряда, образуемые диатоническими и хроматическими ступенями обоих порядков, определяют возможные связи-движения между ними, направленность которых поясняется следующей схемой:

100

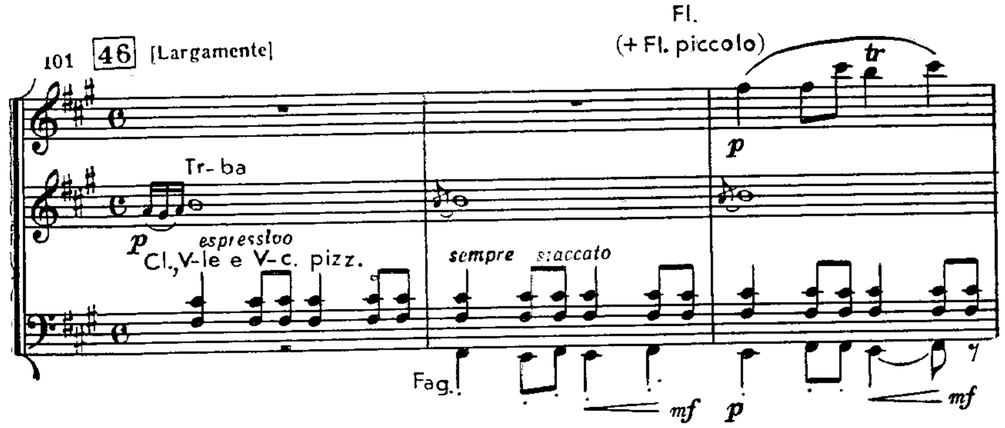


Из схемы видно, что от диатонической ступени возможно движение к хроматической и первого, и второго порядка, а от хроматической первого — к хроматической второго порядка. Движение же от хроматической ступени второго порядка к хроматической первого порядка или от хроматической первого порядка к диатонической является не только возможным, но, как правило, и обязательным.

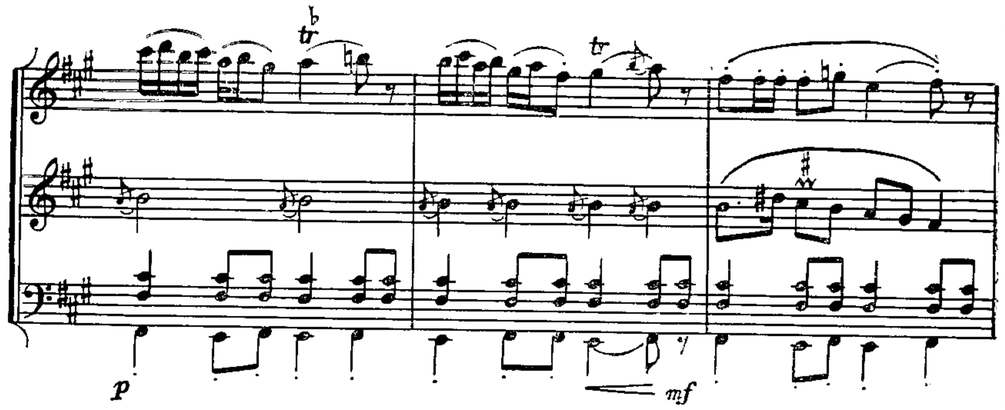
Следует иметь в виду, что в музыкальном контексте часто возникает различная весомость хроматических ступеней, относящихся к одному только первому порядку, что само по себе усиливает и обогащает интонационную разветвленность общей ткани:

Амиров. Симфонический мугам «Кюрд-овшары»

101

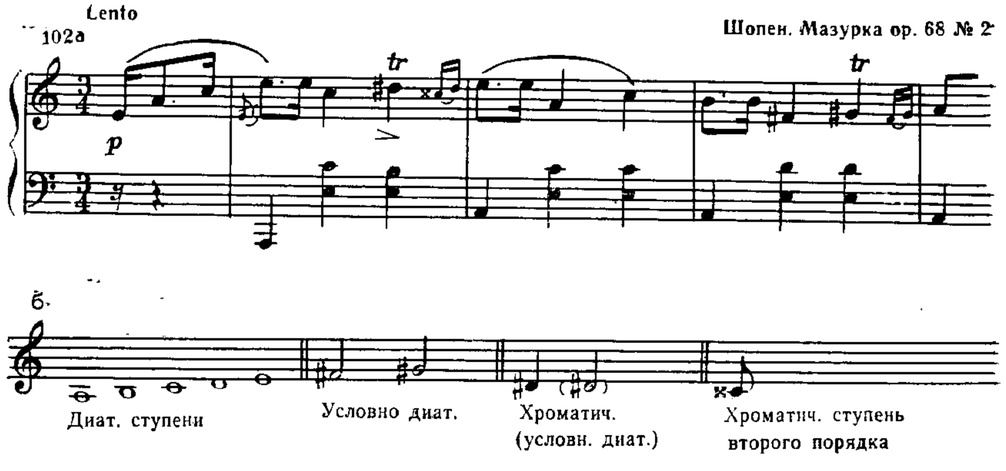


Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua



Очевидной наименьшей весомостью здесь обладает ♭IV ступень (вспомогательная в трели), звучащая ярко и своеобразно благодаря близкому соседству с IV натуральной, но имеющая чисто мелизматический, орнаментальный характер. Содержащиеся в последнем такте примера ♭II и ♯VI ступени (первая — камбиата, вторая — вспомогательная нота двух форм: свободной и строгой) в отдельности могли бы явиться признаками ладовой структуры с вариантностью ступеней, где каждая из них имела бы диатоническое значение II фригийской и VI дорийской ступени. Однако при своем взаимодействии в рамках единого полиладового дорийско-фригийского каданса обе они обнаруживают значение хроматических ступеней, хотя и гораздо более опорных в конструктивно-ладовом отношении, чем ♭IV ступень.

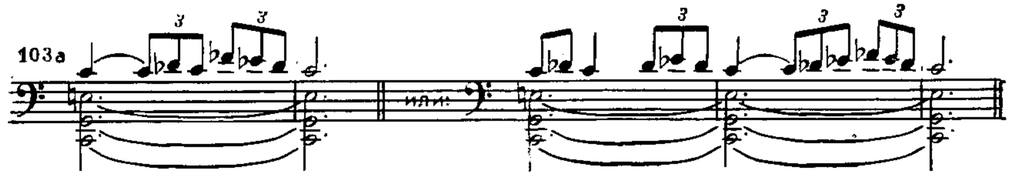
Сказанное о соотношении диатонических и хроматических ступеней двух порядков в их живых интонационных связях поясняет, например, начальный четырехтакт из Мазурки a-moll, ор. 68 № 2 Шопена:

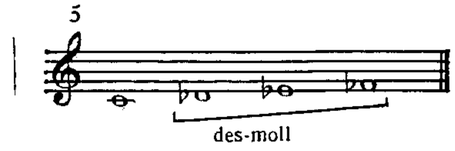


Звуковой состав гармонии исчерпывается здесь пятью диатоническими ступенями. Общая же музыкальная ткань — хроматического ступенного состава — содержит кроме этих ступеней

две условно диатонические (хроматические, повышенные VI и VII ступени, возведенные в ранг условно диатонических), одну хроматическую (повышенная IV, которая в силу своей акцентированности и, главное, наличия вспомогательной к ней стремится к положению также условно диатонической) и одну хроматическую ступень второго порядка (дважды повышенную III). При этом диатонические (I, II, III, IV, V) и условно диатоническая (♯VII) ступени фигурируют в качестве аккордовых тонов; диатоническая II, условно диатоническая ♯VI и хроматическая ♯IV — в качестве неаккордовых тонов (вспомогательных) первого порядка; хроматическая же второго порядка 𝄪III — как неаккордовый тон второго порядка (вспомогательный к вспомогательному). Включая сравнительно небольшое число ступеней звукоряда, музыкальная ткань здесь в то же время ярко выражает многообразие их значений.

Аналогичное явление наблюдается и в следующем примере:





Притяжение I диатонической ступенью (*c*) хроматической вспомогательной ♭II (*des*), которая в свою очередь притягивает хроматическую вспомогательную ♭III (*es*), а последняя — хроматическую прилегающую второго порядка ♭IV (*fes*) — таково распределение ролей в мелодическом аспекте между всего лишь четырьмя ступенями. Из них две хроматические первого порядка и одна хроматическая второго порядка отчетливо образуют надстроечную диатоническую ячейку второго порядка (des-moll — минорная тональность ♭II ступени по отношению к диатонике первого порядка — C-dur).

Как видно из примеров 98 и 99, оба порядка хроматики включают ступени характерной «диезной» (восходящей) и «бемольной» (нисходящей) направленности: вводные тоны к опорным тонам (своеобразное проявление ладовой функции доминанты) — с одной стороны, верхние полутоновые прилегающие к этим же тонам (своеобразное проявление ладовой функции субдоминанты) — с другой. Хроматические ступени и первого, и второго порядка как «диезной», так и «бемольной» направленности по-разному группируются вокруг соответствующих им опорных тонов, нередко сплетаясь в различных сочетаниях

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

между собою в составе одной и той же гармонической вертикали.

Объединение хроматических ступеней обоих порядков с диатоническими дает полный хроматический звукоряд (стрелками в примере отмечена «диезная» и «бемольная» направленность хроматических ступеней второго порядка):

104

Таким образом, полный хроматический звукоряд содержит 27 ступеней: 7 диатонических, 10 хроматических первого порядка и 10 хроматических второго порядка. Свод ступеней этого звукоряда возникает на основе реально возможных интонационных сопряжений ладофункционального характера между ступенями-«устоями» — диатоническими или хроматическими первого порядка — и ступенями-«неустоями» — первого или второго порядка, то есть на основе наиболее общего, исходного принципа ладофункциональной организации. Число разнофункциональных ступеней полного хроматического звукоряда более чем в два раза превышает число различно звучащих тонов, являющихся физическим строительным материалом музыки (12). Смысл компонентов музыкальной организации не равнозначен их физическому звучанию: многие энгармонически совпадающие ступени хроматического звукоряда свидетельствуют об этом, своеобразно обнаруживая действие принципа неограниченного обновления одного и того же исходного звукового материала.

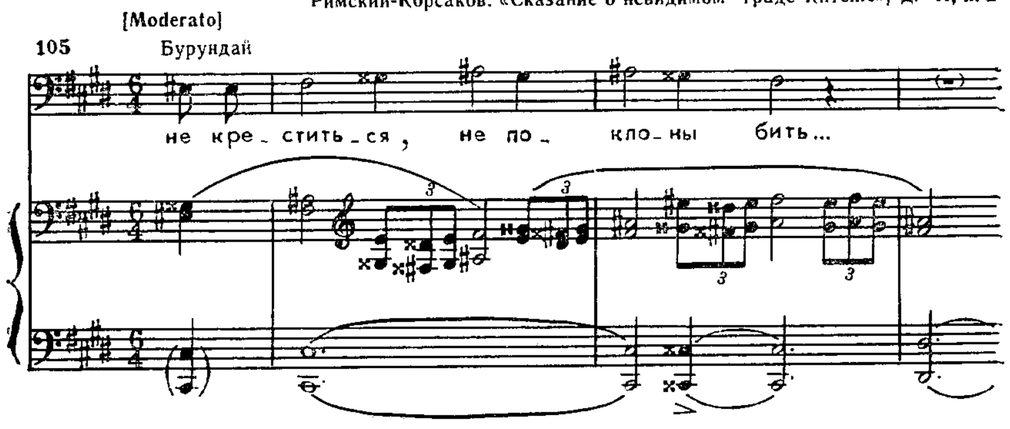
Хроматические ступени первого порядка, не имея энгармонических совпадений с диатоническими ступенями, сами содержат полное энгармоническое совпадение ступеней «диезной» и «бемольной» направленности. Хроматические ступени второго порядка, не совпадая энгармонически со ступенями первого порядка, лишь частично повторяют энгармонически друг друга, но зато полностью энгармонически равны ступеням диатоническим.

В приведенных схемах полного хроматического звукоряда (примеры 97 и 104) и его собственно хроматической части с двумя зонами (примеры 98 и 99а) опорой является «белоклавишная» диатоника, не требующая в записи никаких знаков альтерации. Если в основе полного хроматического звукоряда лежит диатоника иного, не «белоклавишного» состава, то в ряде случаев точный смысл отдельных хроматических ступеней второго порядка потребует для их записи тройных знаков альтерации (трипль-диезов или трипль-бемолей). Редкий случай применения таких знаков встречается во второй картине III

действия «Сказания о невидимом граде Китеже» Римского-Корсакова; опорная диатоническая часть хроматического звукоряда в этом отрывке принадлежит тональности Fis-dur (dis-moll):

Римский-Корсаков. «Сказание о невидимом граде Китеже», д. III, к. 2

105 [Moderato] Бурундай



Вообще же следует иметь в виду, что в композиторской практике обозначения хроматизмов часто служат не столько точному выражению их истинного смысла, сколько удобству (понимаемому порой достаточно субъективно) записи и чтения нотного текста. При этом подлинный смысл того или иного хроматизма нередко вуалируется разного рода энгармоническими заменами и сокращениями. С другой стороны, некоторые существующие правила орфографии соответствуют лишь наиболее простым и сравнительно немногим явлениям музыкальной организации и не учитывают многих важных, более сложных и разветвленных явлений [18].

§ 3. Разомкнутость хроматического звукоряда

Хроматический звукоряд не может быть включен в музыкальную ткань в виде полной, целостной системы. Многочисленность компонентов при обилии их единообразных, повторяющихся соотношений далеко выводит его за пределы естественных количественных и качественных норм музыкального мышления и восприятия, несмотря на качественную дифференцированность ступеней — диатонических и хроматических двух по-

[18] Таковы, например, известные из учебных курсов теории музыки правила правописания мажорных и минорных хроматических гамм. Руководствуясь этими правилами, учащиеся часто недоумевают, например, по поводу появления в мажоре не ♭ VII, а ♯ VI ступени, когда последняя выступает как проходящая или вспомогательная к опорному для нее вводному тону тональности, или по поводу ♯ I, а не ♭ II ступени в Этюде a-moll, ор. 10 № 2 Шопена. Написав ноту *ais* «против правил», Шопен точнейшим образом выразил ее значение в организации музыкальной ткани: неаккордовый тон второго порядка, хроматическая проходящая нота при движении в неаккордовый тон первого порядка, то есть в диатоническую проходящую ноту.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

рядков. Именно в этом коренится общее свойство хроматического звукоряда в реальном звучании — сильнейшее стремление к расчлененности, к свободному числу ступеней при стирании и уничтожении замыкающей верхней границы, то есть разомкнутость его системы. Лишь в различных неполных вариантах хроматический звукоряд входит в ступенный состав ладовой структуры[19]. Но и в этом случае образование хроматического ступенного состава отчетливо выявляет процесс конструктивного преодоления многоэлементности и единообразия соотношений, идущих от хроматического звукоряда.

Поэтому насыщенная хроматическая «многозвучность» вызывает и в музыкальном сознании, и в соответствующих объективных музыкальных явлениях активное стремление к дифференциации, к расчленению музыкальной ткани на отдельные мелодические и гармонические части с меньшим количеством тонов-ступеней. Степень же слияния отдельных частей хроматического звукоряда в единую, целостную ладовую структуру всегда зависит от конкретной ладотональной организации, от выявляющейся в том или ином случае энергии охвата и централизации или разобщения и дифференциации этих частей.

Некоторые дополнительные основания разомкнутости хроматического звукоряда заключены отчасти в качествах самих хроматических ступеней и их связях с окружающими ступенями. Подчиненное, «проходящее» или «вспомогательное» значение хроматических ступеней ведет к их большей легкости и подвижности сравнительно с диатоническими ступенями. К тому же необходимое чередование сопрягаемых диатонических и хроматических ступеней создает их обоюдную рассредоточенность. И легкость, и рассредоточенность хроматических ступеней при их многочисленности позволяют существенно варьировать их общее число: любое его изменение гораздо меньше фиксируется восприятием, чем изменение числа ступеней диатонических.

Таким образом, разомкнутой системе хроматического звукоряда соответствует типичное для него практическое применение — частичное, выборочное, никогда не достигающее максимальных количественных форм (несмотря на приближение к ним в отдельных случаях). В той или иной неполной форме может фигурировать и диатонический звукоряд, что, однако, сразу и безошибочно отмечается восприятием: в музыкальном сознании действует определенный критерий границ диатоники. Полная диатоника, например, всегда рождает ощущение ее исчерпанности, при котором ожидание еще каких-либо диатонических явлений сверх уже прозвучавших решительно снимается. Такого критерия в отношении хроматики нет. Музыкальное восприятие всегда активно «отыскивает» и фиксирует нижнюю границу хроматики — принципиально важный, определяющий качественный рубеж между диатоникой и хроматикой. К нахождению же реальной или возможной верхней границы хроматики сознание относится достаточно нейтрально, не ждет и не ищет ее,— обнаружив сравнительно большое число хроматизмов, оно быстро теряет им счет. Вместе с тем хроматика любого количественного состава оставляет ощущение некоего неисчерпанного и возможного в дальнейшей реализации звукового резерва. В этом ощущении также выражается открытый, разомкнутый характер системы хроматики.

Как известно, в теории музыки широко распространено представление о хроматическом звукоряде, отождествляющее его с одной из разновидностей — 12-ступенной, которая совпадает с 12 различно звучащими тонами в диапазоне октавы. Дань такому отождествлению, подразумевающему твердое количественное ограничение хроматического звукоряда лишь 12 ступенями, отдает, например, Г. Л. Катуар, когда при характеристике своей 17-ступенной хроматической системы говорит: «Одновременное употребление такого сложного звукоряда, конечно, невозможно. Каждый 13-й тон этого ряда, как известно, приводит нас к энгармоническому унисону, очевидно поэтому, что одновременно можно пользоваться только 12-ю тонами нашего ряда» (48, I, с. 69—70), и заключает эти высказывания таблицей шести вариантов 12-тонового ряда, извлеченных из данного 17-ступенного.

Точка зрения, сообразно которой возникновение энгармонического равенства кладет количественный и качественный предел ступенному составу звукоряда, по существу резко расходится с принципами ладотональной организации, смешивая и уравнивая два разных явления: акустический феномен различного звучания лишь 12 тонов в диапазоне октавы — и складывающийся под воздействием закономерностей музыкальной организации ступенный состав ладовых структур, где музыкально-конструктивное значение и число ступеней определяются отнюдь не акустическими факторами. Те же самые 12 тонов, сами по себе являющиеся нейтральной звуковой материей музыки, в живых интонационно-ладовых сопряжениях способны принять на себя по сути неограниченное количество различных качественных значений, составляя организованную музыкальную ткань.

Однако названный акустический феномен своей материальностью с давних пор создает в теории музыки своего рода гипнотический эффект, под бесспорным влиянием которого Г. Л. Катуар, далекий от складывавшегося уже в его время фетишизма 12-тоновости, оказался непоследовательным в изложении концепции 17-ступенной хроматической системы. Именно

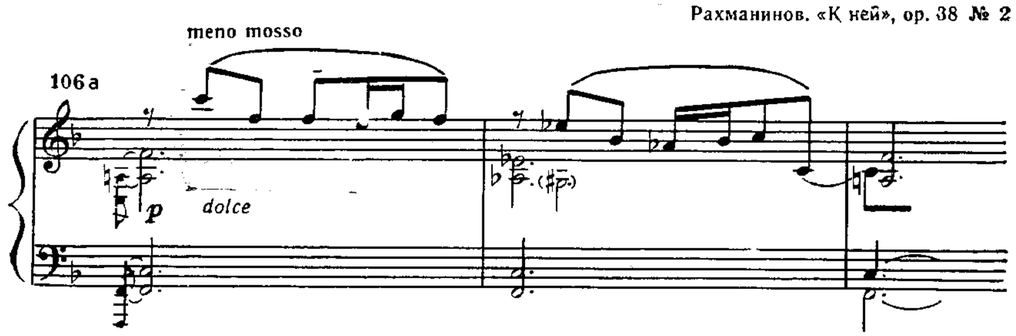
[19] Качества любого звукоряда рассматриваются применительно к одной ладовой структуре, ибо его распределение между несколькими структурами в модуляционном последовании нереально: смена структуры каждый раз вызывает смену позиции опорного диатонического стержня, а тем самым и «точки отсчета» хроматических ступеней; при модуляции из одной тональности в другую неизбежно совершается и «модуляция» из одного звукоряда в другой.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

этот эффект служит главным основанием представления о 12-ступенном хроматическом звукоряде с твердо фиксированным числом тонов-ступеней и особенно укрепляет теоретическую мысль на позициях звукорядно-количественного подхода к музыкальным явлениям — на позициях выведения и объяснения различных форм музыкальной организации, ладовых структур, аккордов из абстрактных звуковых схем.

Расхождение теории хроматической 12-ступенности в различных ее вариантах с большинством реальных хроматических явлений весьма значительно. Одним из бесчисленных примеров, подтверждающих это, может служить заключение романса «К ней», ор. 38 № 2 Рахманинова:

Рахманинов. «К ней», ор. 38 № 2



мажоро-минор (по Катуару)

В музыкальной ткани второго такта *as* малой октавы является прежде всего гармоническим тоном, *as* первой октавы — мелодическим. Однако различие между этими тонами отнюдь не сводится к регистру и преобладанию гармонической или мелодической функции в рамках данной ткани — тем более, что и гармонический тон (*as* малой октавы) участвует в мелодическом движении (хотя иного плана, относящегося к мелодическому интонированию вспомогательного созвучия *f — c — as — es*), а мелодический тон (*as* первой октавы) в определенной мере служит гармоническим тоном, терцией названного созвучия. Самое же существенное здесь то, что *as* первой октавы утверждается музыкальным контекстом в значении ♭ III ступени F-dur, тогда как *as* малой октавы, сохраняя значение терцового тона для I_7 одноименного минора, одновременно выступает и как *gis* — вводный тон к терции тонического трезвучия, то есть как ♯ II ступень F-dur. Таким образом, в одновременном звучании совместились энгармонически совпадающие тоны-ступени, один из которых имеет значение только ♭ III ступени, другой же наряду с этим значением акцентирует иное — ♯ II ступени. Поскольку энгармонические варианты тона *as-gis* соответствуют совершенно различным его функциям в музыкальной ткани, то возникает необходимость фиксировать его в обоих вариантах внутри единого ступенного состава тональности F-dur (пример 106б). Такая необходимость никак не предусматривается (и не может быть предусмотрена) в звукорядных схемах с твердой верхней границей.

Двойственное значение тона *as-gis* определяется мелодическим движением голосов музыкальной ткани, в данном случае — мелодическим интонированием гармонии, в рамках которой совмещаются и *as* и *gis*. Отсюда вытекает и двойственный характер самого созвучия *f — c — as — es*. Это одновременно и I_7 одноименного минора (то есть принадлежность одноименной мажоро-минорной структуры), и вспомогательное созвучие к тоническому аккорду, содержащее вводный тон к терции последнего (при «демонстративном» отсутствии такового к приме этого же аккорда, что образует характерный стилистический штрих гармонии Рахманинова). Если *as* первой октавы в своих мелодических сопряжениях утверждает истинность и даже некоторую тоникальность I_7 одноименного минора как самостоятельного аккорда мажоро-минорной структуры, то *as-gis* малой октавы отрицает эту самостоятельность, характеризуя данный аккорд как мнимый, как вспомогательное созвучие к тоническому трезвучию F-dur. При этом одно и то же созвучие выступает одновременно как гармонически целостная и мелодически дифференцированная интонация-вертикаль.

Следовательно, реальная необходимость и в 13-м, и в последующих тонах-ступенях совершенно бесспорна, а энгармонические совпадения не могут служить поводом для их отрицания и «сокращения». В романсе Рахманинова общий хроматический звукоряд содержит 15 тонов-ступеней, данный в примере заключительный оборот — 9 (8 тонов непосредственно располагаются по квинтам, 9-й — через три пропущенных тона). Это еще раз свидетельствует о том, что границы звукорядов в живой музыкальной практике чрезвычайно изменчивы и подвижны, а число ступеней свободно.

Из сказанного следует, что всякая звуковая система представляет собою двоякое явление: конкретный строительный материал музыкальной ткани, которым свободно, избирательно оперирует музыкальное творчество, и некую звуковую абстракцию, отвлеченную схему выравненных звуковых отношений без каких бы то ни было перерывов и «пустот». Многообразные формы организации одного и того же звукоряда или значительное сходство в организации различных звукорядов становятся возможными потому, что целостные и единые в своей основе музыкальное сознание и мышление — ни в принципе, ни фактически — не ограничены рамками каких-либо звукорядов с изначально заданным числом ступеней и не управляются этими звукорядами, то есть никак не являются от природы «диа-

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

тоническими» или «хроматическими». В выборе необходимого звукоряда и конкретного числа ступеней — и диатонических, и хроматических — музыкальное сознание действует через призму ладовых закономерностей, составляющих основу специфических форм музыкального мышления и восприятия. И лишь на этой основе выявляется — как существенная особенность того или иного музыкального стиля — характер соотношения в нем диатоники и хроматики, преобладающее или подчиненное значение одной из этих сфер, их подчеркнутое противопоставление или слияние и т. п.

§ 4. Диатоническая и хроматическая координация ступеней. Диатоника второго порядка

Одна и та же ступень в различных, хотя и весьма схожих, родственных ладовых условиях может оказаться то явно хроматической (повышенной или пониженной), то строго диатонической (высокой или низкой). Так, например, II пониженная ступень мажора или минора в подавляющем большинстве случаев будет хроматической — за исключением фригийского минора и фригийского мажора, в которых она является строго диатонической II низкой ступенью. Такие же антитезы значений образуют VI высокая и VI повышенная в миноре, IV высокая и IV повышенная или VII низкая и VII пониженная в мажоре. При этом каждая из таких ступеней несет на себе интонационный отблеск своего хроматического или диатонического аналога.

Наличие внутри хроматического звукоряда и диатонических, и хроматических ступеней предопределяет для каждой из них возможность как диатонической, так и хроматической связи с окружающими ступенями. Связь эта обнаруживается не только в мелодическом (диатоническом или хроматическом) движении — плавном или скачкообразном, — но и в гармонических, одновременных сочетаниях. Ступень, хроматическая для звукоряда в целом, может быть диатонической для той или иной части этого звукоряда. Поэтому хроматический звукоряд всегда содержит в себе диатонические ячейки[20], на которые он с большей или меньшей отчетливостью расчленяется. Вопрос о диатоничности или хроматичности ступени окончательно решает ее соотношение со ступенями диатонической части данного звукоряда, однако непосредственное ощущение характера данной ступени усиливается или ослабляется ближайшим окружением ее в контексте.

Под диатонической координацией в целом подразумевается совокупность ступенных соотношений, возможных

[20] Отчасти именно это явление фиксирует Г. Л. Катуар в понятии интервалов и аккордов «хроматических по положению», но «диатонических по существу» (48, I, с. 72).

в пределах лишь строго диатонического звукоряда, под хроматической — совокупность соотношений, выходящих за пределы строгой диатоники.

В составе хроматического звукоряда диатоническая координация исчерпывает полностью соотношения внутри диатонической группы ступеней, а также соотношения внутри «бемольной» или «диезной» области каждой из двух хроматических групп ступеней — первого и второго порядка. Хроматическая координация возникает лишь в соотношениях ступеней, принадлежащих различным группам (или одной группе хроматических ступеней, но разным ее областям — «бемольной» и «диезной»). При этом сфера действия и формы диатонической координации являются гораздо более широкими и сложными сравнительно с данной характеристикой, хроматической — более узкими и простыми. Нетрудно убедиться в том, что какая-либо хроматическая ступень, будучи хроматически скоординирована с одними диатоническими ступенями, имеет в то же время диатоническую координацию с другими из них. Диатонической координацией она связана со всеми хроматическими ступенями одного с ней порядка и одной области («бемольной» или «диезной»), а также с некоторыми хроматическими ступенями иного порядка. Так, например, IV повышенная ступень мажора (хроматическая ступень первого порядка) хроматической координацией связана только с двумя диатоническими ступенями: IV натуральной и I. С пятью остальными диатоническими ступенями она имеет диатоническую координацию, а кроме того, обладает диатонической координацией с четырьмя хроматическими ступенями первого порядка и двумя хроматическими ступенями второго порядка диезной стороны (см. пример 97).

Таким образом, если хроматическая координация реально преобладает в сопряжениях разнопорядковых ступеней, то диатоническая, охватывая прежде всего однопорядковые сопряжения, вторгается в сопряжения и разнопорядковых ступеней; если хроматическая координация действует только в сфере хроматики, то диатоническая — в сфере и диатоники, и хроматики.

И диатоническая, и хроматическая координации в тех видах, о которых шла речь, являются истинными формами координации ступеней. При этих формах звучание и обозначение ступеней находятся в точном соответствии между собою: энгармонические переключения и замены сопрягаемых ступеней — одной или обеих сразу — отсутствуют. Если же к хроматической координации присоединяются энгармонические переключения, то на основе последних возникает форма мнимой диатонической координации[21], являющейся

[21] Этой координацией отмечены, в частности, ступени «бемольной» и «диезной» области, принадлежащие хроматической группе одного порядка.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

своеобразным продолжением истинных форм диатонической координации и обогащающей систему музыкального языка яркими и оригинальными интонационными штрихами, о которых говорится в дальнейшем.

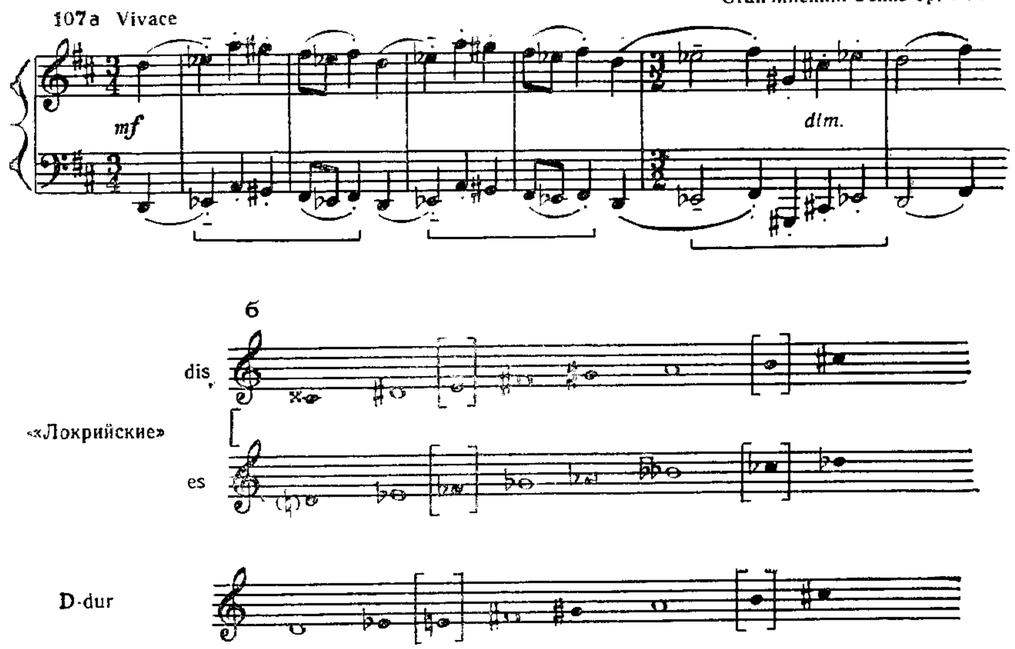
Действие мнимой диатонической координации состоит в следующем. Энгармоническое равенство многих хроматических соотношений диатоническим в музыкальном контексте вызывает двойственный интонационный эффект, связанный с переоценкой хроматического соотношения, первоначально воспринятого в качестве диатонического. Так, увеличенная секунда между ♭ II и III ступенями мажора вначале в силу конкретной интонационной организации музыкального текста может быть воспринята как малая терция, образованная ♭ II — ♭IV или ♯ I — III ступенями, и лишь затем обнаруживает свое подлинное хроматическое значение. Точно так же, например, характерное для музыки XX века (Станчинский, Шостакович, Барток) непосредственное горизонтальное или вертикальное сопряжение ♭ II и ♯ IV ступеней мажора и минора нередко воспринимается сначала как чистая кварта (♭II — ♭V или ♯I — ♯IV).

Диатоническая координация хроматической ступени — истинная или мнимая — нередко подчеркивается и усиливается свободным, скачкообразным движением к этой ступени или от нее. Таково, например, движение, отклоняющее ее полутоновую связь с предшествующей ступенью, или — особенно — ее непосредственное полутоновое ведение в последующую диатоническую ступень-опору.

Если мнимая диатоническая координация имеет важное значение в музыкальной практике, то мнимую хроматическую координацию можно представить лишь как формально логическую противоположность первой. Эта противоположность должна была бы выявляться в искусственном подыскивании различных энгармонико-хроматических аналогов к реально интонируемым диатоническим отношениям. Сказанное служит еще одним свидетельством первичности, силы и особой природной естественности диатоники и диктуемых ею различных форм координации ступеней звукоряда.

Наконец, и диатоническая, и хроматическая координация ступеней может обнаруживаться как в непосредственной явной форме, так и на некотором расстоянии, в скрытой форме, когда отдаленные теми или иными вставками координируемые ступени объединяются в качестве опорных или подчиненных звуковых точек скрытыми, подразумеваемыми голосами музыкальной ткани.

На основе истинной и мнимой диатонической координации хроматических ступеней в музыке XX столетия нередко возникают обособленные интонационные сцепления-ячейки мелодического и гармонического содержания — мотивы, краткие фразы, последования нескольких созвучий и т. п. Таков следующий пример:



Тональность Эскиза — D-dur хроматического ступенного состава, в приведенном отрывке включающий лишь две хроматических ступени: ♭ II и ♯ IV (впоследствии в пьесе встречаются и другие хроматические ступени). Ступени, составляющие тоническое трезвучие, появляются в мелодии весьма часто (особенно основной тон *d*), а мелодическое движение вначале заключено в объем тонической квинты *d—a*. Несмотря на это, главная тональность возникает лишь в итоговом плане, обусловленном действием основных ладовых функций; переменные же функции через тоникальность тона *es* устанавливают с самого начала некий «локрийский *es*» (или энгармонически равный ему «локрийский dis»), тоническое трезвучие которого имеет с тоникой D-dur два общих тона — терцию и квинту. Основной тон D-dur выступает поначалу с переменной функцией вводного тона к I ступени, тонике «локрийских» ладовых структур.

Наделенный тоникальностью тон *es* вызывает диатоническую координацию пяти ступеней (при энгармонических заменах): *es (dis) — fis(ges) — gis(as) — a(heses) — cis (des)*. Мелодические сцепления этих ступеней (в примере отмечены скобками снизу) вследствие временного смещения диатонического ориентира D-dur образуют диатонические последования, принадлежащие иной системе. И лишь в дальнейшем выявляется главенствующая роль диатонически координируемых ступеней D-dur (*d—fis—a—cis*). Диатонически же координируемые ступени «локрийских» структур оказываются частью хроматическими, частью диатоническими, а вместе образуют инотональные диатонические вкрапления в диатонику основной тональности (особенно отчетливо это раскрывается в заключительных тактах

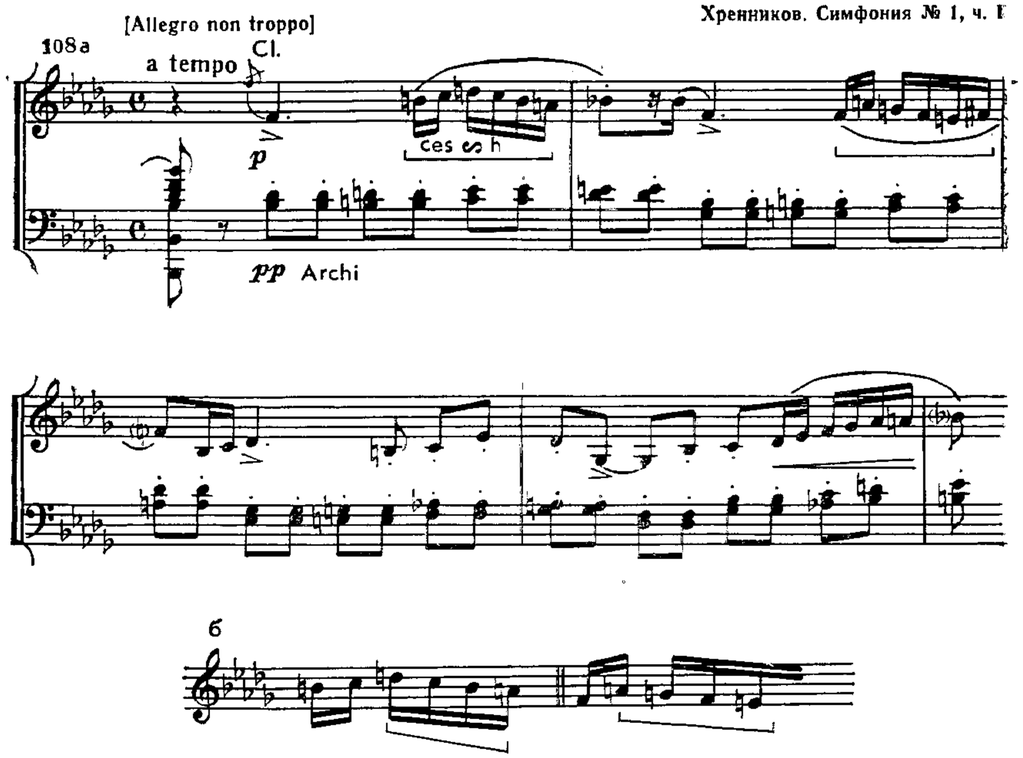
Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

пьесы — на тонической педали в басу). Такая интонационная организация во многом создает общий характер музыки Эскиза — демонического скерцо-танца, фантасмагории неистовых саркастических звуковых движений.

Сходные явления диатонической координации хроматических ступеней, включаемых в виде обособленных интонационных ячеек или рассредоточенных звуковых точек в общую хроматическую музыкальную ткань (как своеобразно выраженное стремление к диатонизации хроматики), содержатся также во многих других сочинениях Станчинского, в частности — в Эскизах ор. 1 № 9 (d-moll) и ор. 1 № 12 (C-dur), а также в Прелюдии c-moll (см. примеры 92, 93).

Другие примеры диатонической координации хроматических ступеней, создающей без выхода из главной тональности инотональные интонационные вкрапления, подтверждают их связь со сферой переменных ладовых функций — мелодических или гармонических. В тему первой части 1-й симфонии Хренникова (главная тональность b-moll) включается мелодический оборот из четырех ступеней «белоклавишной» диатоники — тонов *a*, *h*, *c* и *d* (отмечены в примере скобками):

Хренников. Симфония № 1, ч. I

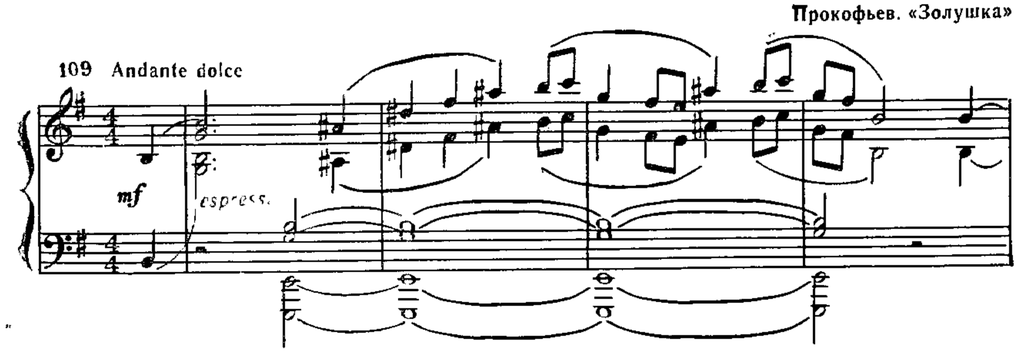


Лишь один из них — тон *c* — входит в диатонический звукоряд b-moll; остальные, диатонически координируясь с ним, являются хроматическими ступенями. Местную опору образовавшейся инотональной диатонической ячейки представляет хроматическая ступень — тон *h* (энгармонически равный *ces*,

♭II ступени b-moll). В качестве мелодической переменной тоники он и привлекает оборот из диатонической «белоклавишной» сферы, а затем раскрывает свою основную функцию, окружая вместе с вводным тоном тонический тон b-moll. Следующий такт темы также содержит мелодическое вкрапление в виде «белоклавишной» диатонической ячейки (тоны *e*, *f*, *g*, *a*), которая складывается здесь при опоре на доминантовый тон главной тональности. В таких явлениях можно отчасти видеть развитие характерного приема мелодических модуляций-переключений, чрезвычайно типичных для музыки Прокофьева.

В начальной теме Вступления к «Золушке» Прокофьева диатоническая координация двух хроматических ступеней минора (♯IV и ♯VII) и одной диатонической (II) образует минорное вводнотоновое трезвучие:

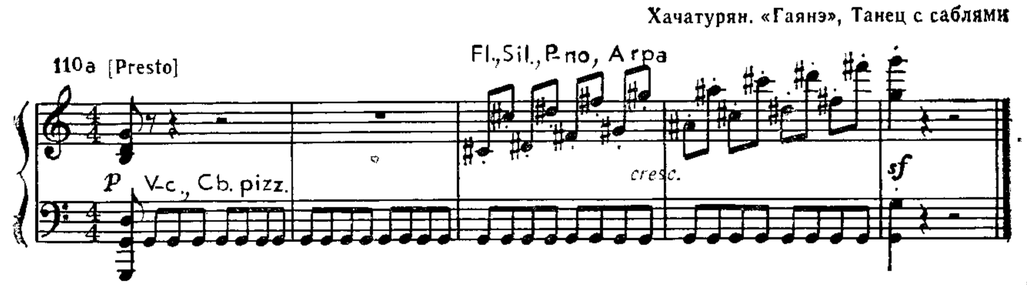
Прокофьев. «Золушка»



Инотональная диатоническая ячейка этого трезвучия мелодически инкрустируется здесь в звучание нижележащего тонического трезвучия-педали, что на краткое время создает эффект политональности $\left(\frac{\text{dis-moll}}{\text{e-moll}}\right)$.

Заключительный мелодический ход «Танца с саблями» из балета «Гаянэ» Хачатуряна, образуемый движением по полутоновым прилегающим к тоническому трезвучию G-dur, вступая на остаточном фоне тоники и на тонической педали в басу, создает полутоновую хроматическую координацию двух внутренне диатонических слоев музыкальной ткани — «белоклавишного» тонического трезвучия и «черноклавишной» пентатоники. Естественно, что эта координация, как и в предыдущем примере, имеет политональный характер:

Хачатурян. «Гаянэ», Танец с саблями



Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

б

Мелодические и гармонические инотональные вкрапления благодаря диатонической координации входящих в их состав ступеней ведут к образованию внутри хроматической ткани двух различных, контрастных и взаимосвязанных диатонических комплексов. Один из них — функционально первичный, основной — создается системой диатонической координации собственно диатонических ступеней данной тональности, являющихся опорными для любого ее звукоряда (и диатонического, и хроматического). Другой — функционально вторичный, надстроечный — обусловлен диатонической координацией хроматических ступеней (иногда с включением некоторых диатонических), обособляющей их сцепление от собственно диатонических ступеней, звучащих наряду или вместе с ними (см. пример 93). Первый, основной комплекс диатонических отношений может быть определен как диатоника первого порядка, второй, надстроечный — как диатоника второго порядка. Комплексы диатоники первого и второго порядка действуют в мелодическом и гармоническом плане внутри хроматического ступенного состава единой музыкальной ткани. В силу конкретной интонационной организации этой ткани они обособляются как друг от друга, так и от объединяющего их хроматического ступенного состава. При этом ступени, входящие в состав диатоники только первого или только второго порядка, своими контрастными группировками естественно расчленяют музыкальную ткань. В то же время ступени, принадлежащие одновременно диатонике и первого, и второго порядка (практически участвующие почти всегда), образуют связующее звено между обоими комплексами и тем самым укрепляют целостность музыкальной ткани [22].

Ступени диатоники второго порядка, являющиеся хроматическими для диатоники первого порядка, находятся в полутоново-прилегающих отношениях к ступеням последней. Следовательно, координация обоих диатонических комплексов в целом оказывается сугубо хроматической, а их максимальная (полутоновая) регистровая близость друг к другу обеспечивает значительный контраст, так как число звуковысотных совпадений при такой близости весьма невелико. В этом заключается еще один фактор рельефного выделения диатоники второго порядка из хроматической музыкальной ткани.

[22] Иногда объединение по вертикали «белоклавишного» и «черноклавишного» звукорядов наглядно иллюстрирует соотношение диатонических комплексов первого и второго порядка. В качестве образцов можно указать на прелюдию «Туманы» Дебюсси или начальные такты первой пьесы из «Благородных и сентиментальных вальсов» Равеля; см. также пример 110.

Возникновение диатоники второго порядка внешне близко тому явлению, которое выше было названо возведением хроматических ступеней в ранг условно диатонических, поскольку и то и другое связано с восприятием хроматических по существу ступеней в качестве диатонических. Здесь можно заметить, что чем больше диатонических связей и сопряжений имеет та или иная хроматическая ступень, тем легче и беспрепятственнее осуществляется ее переход на положение условно диатонической. Вместе с тем такой процесс направлен к включению «бывшей» хроматической ступени в состав основной диатоники данной тональности, тогда как создание диатоники второго порядка направлено более всего к обособлению хроматических ступеней от основного диатонического состава. В случаях же вертикальной, гармонической концентрации диатоники второго порядка возникает эффект, наиболее близкий полигармоническим — политональным — сочетаниям (см. примеры 109 и 110), отличающийся от подлинной политональности лишь своей «миниатюрностью», краткостью, а также единообразием интервального соотношения (полутонового) одновременно звучащих слоев музыкальной ткани. Вообще диатоника второго порядка как интонационно организованное явление никогда не бывает длительной и систематической (в противном случае она утрачивает свой смысл), а рождающая ее диатоническая координация хроматических ступеней, как правило, корректируется близким соседством и воздействием основных, собственно диатонических ступеней.

Следует отметить, что диатоника второго порядка составляет одну из ярких отличительных интонационно-структурных деталей музыки XX столетия.

В целом связь диатоники первого и второго порядка образует особую форму взаимодействия диатоники и хроматики, форму, которая еще раз и притом весьма своеобразно свидетельствует об огромной «магнетической» силе диатонической координации, стягивающей хроматические ступени в обособленный диатонический комплекс, а также об отчетливой тенденции хроматической ткани к дифференциации, к расчленению на отдельные интонационные звенья и ячейки внутренне диатонического строения и характера.

§ 5. Альтерация. Внутритональная и модуляционная хроматика. Система обозначений хроматических ступеней

Альтерация — понятие, характеризующее отношение хроматической (производной) ступени к соответствующей диатонической (коренной). Это понятие охватывает собою всякое введение хроматической ступени — независимо от способа, которым оно совершается, и от следствий, которые оно за собою влечет. Любая хроматически измененная ступень является аль-

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

терированной, любое созвучие — аккорд, неаккордовое или промежуточное сочетание, — содержащее в своем составе хроматические ступени различного качества и в различном количестве, считается хроматически измененным, то есть альтерированным [23]. Различие между хроматикой и альтерацией подобно различию между результатом определенного действия (возникновение ступеней особого качества — хроматических) и самим действием вместе с выражающим его конкретным обозначением (альтерация) или в известной мере различию между понятиями сущности (хроматика) и явления (альтерация). Поэтому в теории музыки понятия «хроматика» и «альтерация» легко становятся взаимозаменяющими, параллельными и равнозначными. Иногда, однако, в эти понятия вкладывается различный смысл [24].

В предлагаемом курсе под альтерацией подразумевается не только хроматическое изменение диатонической ступени, возникающее сразу же вслед за нею в характерном полутоновом движении [25], но и временная или постоянная замена (вытеснение) данной диатонической ступени ее собственным хроматическим вариантом. Альтерированной является, таким образом, хроматическая ступень, взятая или покинутая не только плавным, поступенным движением, но и скачком. Альтерация служит фактором, хроматически обостряющим или смягчающим, усиливающим или ослабляющим активность интонационно-ладовых сопряжений — мелодических или гармонических (о двойственном воздействии альтерации на гармоническую вертикаль см. гл. III, § 5).

В связи с направленностью альтерации к укреплению или преодолению границ ладовой структуры сфера хроматики разделяется на два рода явлений. Один из них — внутритональная хроматика, укрепляющая границы и общую замкнутость ладовой структуры хроматически обостренным

[23] Если неаккордовое сочетание подчас может целиком состоять из хроматически измененных ступеней, то для промежуточных сочетаний (отчасти) и для аккордов (особенно) типично совмещение в различных пропорциях диатонических и хроматических ступеней. Даже в обильно альтерированной форме аккорд содержит как минимум одну диатоническую ступень, обычно существенного ладового значения (I или V ступень ладовой структуры, ее вводный тон, тоническую терцию и т. п.). Отчасти это объясняется характерным стремлением аккорда к сохранению опорных, наиболее «узнаваемых» черт своего коренного диатонического облика.

[24] Ю. Н. Тюлин связывает понятие хроматики прежде всего с поступенным движением, дробящим большие секунды на полутоны, альтерации же — с интонационно иным, более «свободным» (в отдельных случаях — заменяющим) включением хроматической ступени (120, с. 109—112).

В «бригадном» Учебнике гармонии (112) понятие «альтерация» соответствует внутритональной хроматике, «хроматизма» — модуляционной хроматике.

[25] Противоположное движение — от альтерированной, хроматической ступени к натуральной, диатонической с тем же самым порядковым номером — называется дезальтерацией. Это понятие распространяется также на последование созвучий, содержащее мелодическую дезальтерацию ступеней.

тяготением неустоев к тонам тонического аккорда. Внутритональные альтерации затрагивают ступени и созвучия лишь неустойчивых ладовых функций — S и D [26] — и не касаются T: тоническая ступень или аккорд не могут быть альтерированы без выхода из данной ладовой структуры и без превращения их в ступень или аккорд нетонического значения в рамках иной ладовой структуры. Другой род — модуляционная хроматика, выражающая стремление к иной, новой ладовой структуре, преодолевающая границы и общую замкнутость исходной структуры модуляционным движением в последующую. Модуляционные альтерации направлены на хроматическое изменение (и тем самым — на отрицание) исходной тонической ступени или аккорда, а также на изменение других ступеней и аккордов, отчетливо обозначающих в силу этого новую тональность [27].

Исторически сложившаяся система обозначений, названий и записи хроматических ступеней точно и наглядно отражает отношение субординации между диатоникой и хроматикой, с одной стороны, между хроматикой первого и второго порядка — с другой [28]. Это система вторичных, производных обозначений, которые вырастают из коренных обозначений ступеней «белоклавишной» диатоники и существующего музыкального алфавита и потому так естественно и органично присоединяются к ним.

Любая хроматическая ступень фиксируется как вариант-повышение или вариант-понижение соответствующей диатонической ступени. Так, появление наряду со II натуральной, диатонической ступенью C-dur (*d*) ее хроматических вариантов приводит к возникновению II повышенной или II пониженной ступени (*dis* или *des*). Производные обозначения-варианты обладают свойством отчетливо указывать направленность ступеней к восходящему или нисходящему движению, продолжающему и усугубляющему повышенный или пониженный, «диезный» или «бемольный» характер хроматической ступени. Таким

[26] В «Лекциях по курсу гармонии» И. В. Способина приведены таблицы альтерированных аккордов S и D (109, с. 54 и 58—62). Таблицы такого рода характеризуют прежде всего самый принцип альтерации с некоторыми его наиболее показательными, отстоявшимися воплощениями и отнюдь не должны рассматриваться как исчерпывающий свод всех конкретных форм альтерации, вообще встречающихся в практике. Следует также учесть, что в каждой из четырех строк таблицы аккордов увеличенной сексты на с. 54 отсутствует необходимый увеличенный секстаккорд с характерным фонизмом неполного доминантсептаккорда; этот секстаккорд И. В. Способин обычно помещал в самом начале каждой из четырех строк.

[27] Явления внутритональной и модуляционной хроматики Ю. Н. Тюлин называет ладовой и модуляционной альтерацией (120, с. 108—109, 129).

[28] В последние десятилетия нередко появляются предложения присвоить каждому из различно звучащих тонов особое, отличное от других наименование, отказаться от существующей системы нотного письма и т. п., исходящие прежде всего из общей конструктивной основы атонализма — уравненности, нейтральности значений звуковых компонентов.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

образом, многоступенность хроматического звукоряда создается количественным приростом производных ступеней-вариантов, а не новых основных (или других, равноценных им) ступеней.

§ 6. Мелодическая природа хроматики

Диалектическое единство-антитеза диатоники и хроматики пронизывает музыкальную ткань, воздействуя на структуру ее горизонтали и вертикали, то есть на все мелодические и гармонические явления. Однако в этом воздействии отчетливо обнаруживается различие отношений диатоники и хроматики к сферам мелодики и гармонии в целом. Если диатоника в равной мере естественно рождается внутри и мелодических, и гармонических построений как их опорная интонационно-звуковая система, то главным стимулом возникновения хроматики почти всегда являются линейно-мелодические токи внутри музыкальной ткани (за исключением особых случаев мелодической разработки изначально данных комплексов-созвучий, где исходная гармоническая интонация порождает сопутствующие ей мелодические узоры). Характерная природа хроматики раскрывается более в рассредоточении ее по мелодическим голосам развертывающейся ткани, чем в концентрировании внутри обособленных гармонических комплексов. В первую очередь мелодическая горизонталь, а не гармоническая вертикаль служит исходной средой формирования хроматики как специфической интонационной сферы. И по существу история хроматики есть прежде всего история дополнения и расширения сферы мелодических интонационных движений и тяготений в плане основных и особенно переменных функций (неаккордовые тоны, альтерации).

О мелодической природе хроматики свидетельствует ряд существенных явлений музыкальной организации. Именно в мелодическом плане наиболее интенсивно обнаруживается ладофункциональный характер соотношения диатоники и хроматики (связи диатонических и хроматических ступеней по типу «устой-неустой»). В сопряжении хроматических и диатонических ступеней отчетливо обрисовывается соотношение мелодически неаккордовых (прилегающих, проходящих, вспомогательных) и аккордовых тонов. Происхождение альтерированных форм созвучий указывает в качестве их первоистока на мелодическое движение неаккордовых тонов — хроматических проходящих и вспомогательных. Сама история развития таких созвучий от первоначального усложнения аккорда мелодическим движением неаккордовых тонов к аккордово-семантической самостоятельности этих образований и затем к сугубо неаккордовым (прилегающим, вспомогательным и проходящим) созвучиям, отражая закон отрицания отрицания, имеет в качестве обрамляющих стадий ярко мелодические по своей сущности явления.

Наконец, воздействие хроматики на созвучие-вертикаль вызывает активизацию дифференцирующих это созвучие мелодических ладовых функций при одновременном характерном торможении его целостной гармонической ладовой функции.

§ 7. Особые виды хроматических структур

Примерно с середины прошлого столетия в сфере хроматики обозначилась область особых явлений, сложившихся на основе хроматических терцовых рядов аккордов, а также мелодических и гармонических образований, исходящих из структуры увеличенного трезвучия или уменьшенного септаккорда (так называемых увеличенных и уменьшенных ладов). Своеобразие этой области определяется отношениями названных построений, во-первых, к структурно-логическим и семантическим свойствам ладотональной организации, а во-вторых, к диатонике как основе хроматического звукоряда.

Структурно-логический принцип хроматических терцовых рядов аккордов и увеличенных и уменьшенных ладов состоит в организации горизонтали и вертикали музыкальной ткани равновеликими звуковыми звеньями, полученными из деления октавы на равные по количеству полутонов части. Этот принцип, часто усиливаемый в своем действии секвентностью, оттесняет собственно ладовые закономерности, которые либо сохраняются частично, либо выступают в приглушенных и упрощенных формах. Так, например, в хроматических терцовых рядах мажорных и минорных аккордов отчетливо ощущается семантика соответствующих ладовых структур (характерная общая мажорная или минорная окраска ряда), отделившаяся от структурных ладовых основ, которые сменились размагниченным прямолинейно восходящим или нисходящим скольжением по инерции. В увеличенных же и уменьшенных ладах, возникающих при мелодико-гармонической разработке опорного увеличенного трезвучия или уменьшенного септаккорда, усложненная структурно-семантическая форма условной тоники противоречиво сочетается с признаками простейшей ладовой структуры типа «устой-неустой», рождая обилие протяженных, причудливо застылых звучаний.

В отношениях к диатонической первооснове хроматические звукоряды терцовых рядов аккордов и увеличенных и уменьшенных ладов характеризуются либо значительной ослабленностью и завуалированностью, либо отсутствием скрепляющего диатонического стержня. Диатонические координации в виде больших и малых терций (истинные или энгармонически-мнимые) охватывают отдельные ячейки, но в целом поглощаются чрезвычайно сильной хроматической координацией, выдвигаемой и активизируемой структурным принципом равновеликих интервальных отношений. Иначе говоря, разновременные и одновременные объединения тонов в рассматриваемой сфере

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

складываются из диатонических частей, находящихся в хроматическом соотношении. Но если в хроматических терцовых рядах аккордов составные диатонические части весьма отчетливы — мажорные и минорные трезвучия и септаккорды, — то в увеличенных и уменьшенных ладах двузвучия больших и малых терций словно растворяются в густой хроматической ткани и уходят в ее глубоко скрытый план.

Диатоническая кварто-квинтовая координация тонов-ступеней в рассматриваемых хроматических звукорядах может быть отмечена лишь формально, поскольку в подавляющем большинстве случаев она нейтрализуется музыкальным контекстом. И вместе с интенсивностью общей хроматической координации это приводит к тому, что хроматический звукоряд «освобождается» от своей непосредственной связи с диатоникой, его тоны-ступени могут приобрести в контексте значение опорных и неопорных (примеры 111а и 114а), но ни одна из них не может считаться собственно диатонической в составе хроматического звукоряда. Все ступени такого звукоряда являются хроматическими — в этом состоит его важнейшее отличительное свойство. Следует отметить, что в рассматриваемой области хроматики дважды встречаются результаты своеобразного процесса расщепления целостного ладового и звукорядного «вещества»: отделение ладового колорита от ладовых структурных закономерностей (в хроматических терцовых рядах аккордов) и отделение собственно хроматических ступеней от диатонических (в хроматическом звукоряде).

В историческом становлении и закреплении, как и в исключительно многогранной и изобретательной разработке этой характерной области хроматики, чрезвычайно значительной была роль Листа и особенно Римского-Корсакова. Многие аналогичные интонационные явления в музыке Дебюсси и Равеля, Бартока и Мессиана либо основаны на открытиях Листа и Римского-Корсакова, либо тесно соприкасаются с ними.

С одной из форм мелодической разработки гармонии увеличенного трезвучия связана оригинальная разновидность хроматического звукоряда — 6-ступенная бесполутоновая хроматика целотоновой гаммы. Эта гамма нередко возникает при мелодическом заполнении шагов внутри большетерцового ряда созвучий (кода в Увертюре к «Руслану и Людмиле» Глинки, появление призрака Графини в «Пиковой даме» Чайковского). Такая же связь объединяет мелодическую разработку уменьшенного септаккорда и малотерцовых рядов созвучий, с одной стороны, и различные варианты 8-ступенного хроматического звукоряда, гаммы «тон-полутон» — с другой [29].

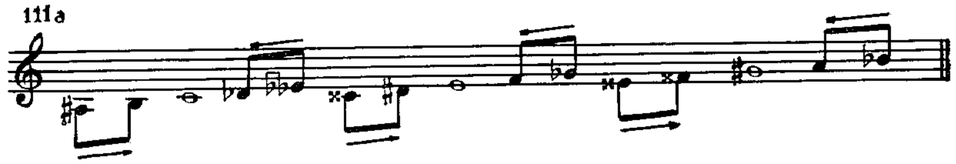
[29] Характерная интонационная связь целотонового хроматического звукоряда и гаммы «тон-полутон» раскрывается в их общей структурной особенности — в наличии на каждой из их ступеней интервала тритона, а также в необходимости энгармонической замены при замыкании обоих звукорядов в октаву.

Следует отметить, что оба хроматических аккорда — увеличенное трезвучие и уменьшенный септаккорд — сыграли особо важную роль в формировании и развитии рассматриваемой области хроматических явлений. Поэтому целесообразно остановиться на хроматике, связанной именно с этими аккордами.

Наличие признаков ладофункциональной организации в хроматике, связанной с разработкой опорного увеличенного трезвучия или уменьшенного септаккорда, обусловливает возможность появления подчиненных хроматических ступеней двух порядков, аналогичных хроматическим ступеням первого и второго порядка в полном хроматическом звукоряде мажора и минора. Однако здесь эта иерархия опирается не на диатоническую основу, поскольку опора уже сама по себе является хроматической. Такие системы чисто хроматических опорных и неопорных ступеней-тонов различных порядков и весомости могут быть представлены следующим образом.

Увеличенное трезвучие выдвигает не только целотоновую гамму, но и 15-ступенный хроматический звукоряд, который в записи путем энгармонических замен обычно сводится к меньшему числу ступеней:

111а



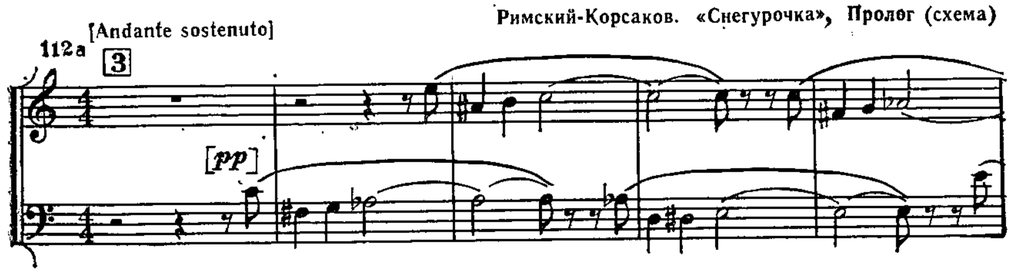
б

Примерами возникновения таких хроматических ступеней при мелодической разработке опорной гармонии увеличенного трезвучия могут служить два отрывка из музыки Римского-Корсакова.

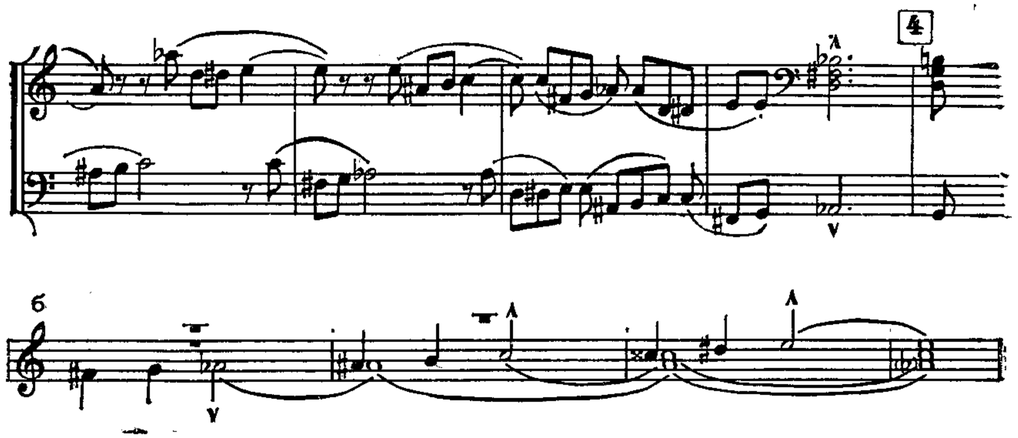
Первый — каноническая секвенция в Прологе «Снегурочки» (музыкальная характеристика Лешего):

Римский-Корсаков. «Снегурочка», Пролог (схема)

112а



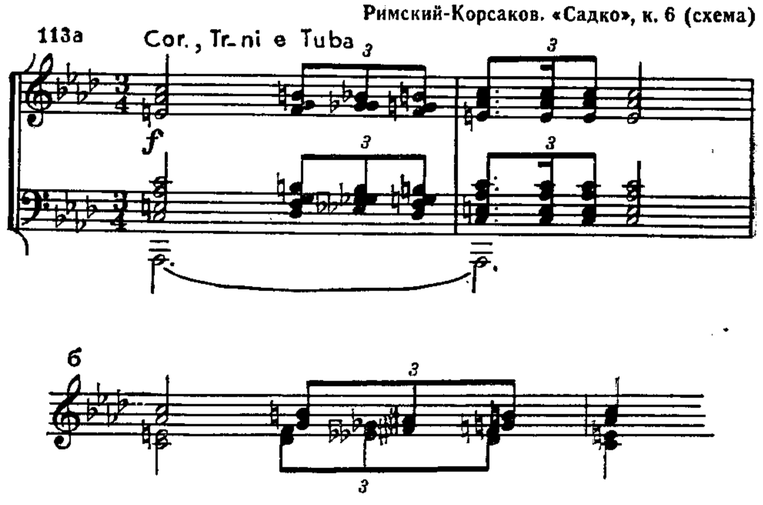
Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua



К каждому тону увеличенного трезвучия *as—c—e*, из которого рождается вся ткань секвенции, снизу берутся вспомогательные тоны (и, соответственно, — хроматические ступени) первого и второго порядка. Благодаря тому что первый из этих тонов находится на тяжелой доле такта, возможна иная трактовка обоих неаккордовых тонов — как неприготовленного задержания («прессара», по Ю. Н. Тюлину), разрешающегося через проходящую ноту.

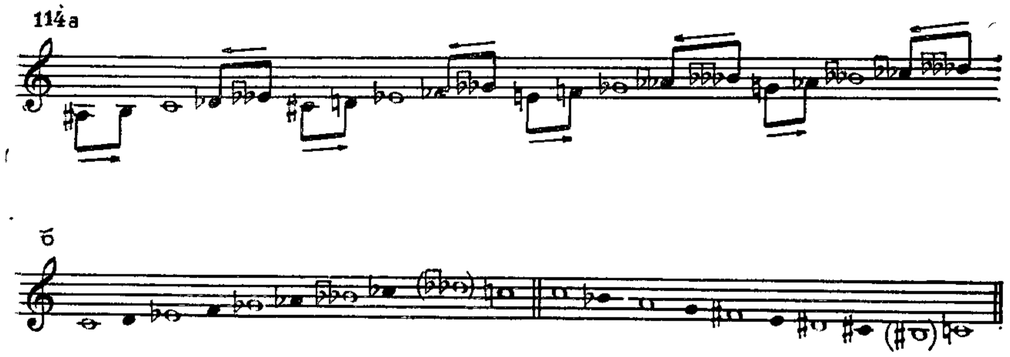
Второй отрывок — из музыки Подводного царства в VI картине «Садко»:

Римский-Корсаков. «Садко», к. 6 (схема)



Здесь к тонам увеличенного трезвучия того же звукового состава, что и в предыдущем примере, хроматические вспомогательные двух порядков берутся без скачков, в строго поступенном полутоновом противодвижении.

Мелодическая разработка уменьшенного септаккорда создает 20-ступенный хроматический звукоряд, который в практике записывается с меньшим числом энгармонически сокращаемых ступеней. Наибольшее значение в этих условиях приобрели варианты гаммы «тон-полутон» — 8-ступенного хроматического звукоряда:



Такие варианты в изобилии встречаются в музыке Листа и Римского-Корсакова, с именем которого связано название гаммы «тон-полутон» («гамма Римского-Корсакова»).

Формы хроматики, о которых шла речь, в целом существуют как особые ответвления от общей ее системы. Эта система рельефно обрисовывает в контрастном взаимооттеняющем единстве обе свои составные части — диатоническую и хроматическую — с их изначальной субординацией, а ее свобода и разомкнутость выявляются с наибольшей яркостью в условиях ладовых структур мажора и минора. Особые виды хроматических структур, отделившиеся от внутренней диатонической основы, приобретают некий самодовлеющe хроматический характер, который, однако, отнюдь не служит выражением высшей самостоятельности и независимости хроматики, а, наоборот, раскрывает ее специфическую конструктивную ограниченность. Поэтому такие структуры охватывают сравнительно краткие, эпизодические построения, роль которых в музыкальной ткани своей простотой и известным схематизмом наиболее близка (а подчас и тождественна) роли различных внеладовых построений. Хроматика выступает здесь чаще всего не как фактор концентрации интонационно-мелодического напряжения, а прежде всего как фактор звукописно-красочной гармонической статики и в сильнейшей мере тяготеет к замкнутости в рамках звуковой симметрии хроматических терцовых рядов, увеличенного трезвучия или уменьшенного септаккорда. В мелодических и гармонических построениях на звукорядной основе этой хроматики возникает специфическая интонационная узорчатость музыкальной ткани, словно компенсирующая своей изысканностью недостаточность энергии ладового движения. Звуковые узоры образуются при этом как самой подчеркнутой симметрией в строении вертикали и горизонтали, так и разного рода обращениями и противодвижениями, вертикально-подвижной гармонией и контрапунктами с необычными показателями перестановок, затейливой полифонической вязью голосов.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

Звукоряды, подобно рассмотренным, не содержащие в себе четкого диатонического ориентира-стержня и не имеющие внутренней соотнесенности с диатоникой, в целом воспринимаются и оцениваются как бесспорно хроматические. Диатоническая «установка», сложившаяся на основе исторически отстоявшегося опыта восприятия, и критерий диатоники чрезвычайно сильны в музыкальном сознании, благодаря чему последнее сразу же фиксирует любую недиатоническую (следовательно — хроматическую) сущность и форму звукоряда. Кроме того, — и это самое главное — хроматика терцовых рядов аккордов, увеличенных и уменьшенных ладов в музыкальном контексте реально соотносится с непосредственно окружающими ее диатоническими или хроматическими построениями иной организации и структуры. Лишь характерная для атональности равнозначность тонов-ступеней делает 12-тоновый звукоряд по существу нейтральным — ни диатоническим, ни хроматическим. Однако и этот звукоряд на основе систематизированного опыта восприятия подлинных диатонических и хроматических структур и в неизбежном соотнесении с ними оказывается для музыкального сознания неким «вообще хроматическим» явлением.

§ 8. Общий взгляд на хроматику (выводы)

Сущность сказанного о хроматическом звукоряде и о сфере хроматики в целом сводится к следующему.

1. Хроматика в различных ее качественных и количественных проявлениях сложилась в результате исторического развития интонационного строя ладовых структур, расширения и разветвления их ступенного состава и внутренних ладовых соотношений. Изначальная природа всех хроматизмов имеет ярко выраженный мелодический характер, обнаруживаясь как в собственно мелодических, так и в гармонических явлениях музыкальной ткани. Сообразно этой природе, хроматические ступени рождаются и существуют не столько в кварто-квинтовых координациях тонов за пределами диатоники, сколько в мелодически интенсивных, непосредственных интонационных сопряжениях с диатоническими ступенями, в мелодических зависимостях от последних и в подчинении им. В таком плане хроматическая ступень есть вариант диатонической, сравнительно с нею иначе ориентированный и создающий качественно иные интонационные сопряжения с окружающими ступенями.

Отсюда хроматика в ее основном и точном смысле есть сфера функционально подчиненных диатонике мелодических и гармонических интонационных явлений, составляющая вместе с диатоникой диалектическое единство-антитезу в организации музыкальной ткани.

2. Лишь диатонический звукоряд в своих интонационных проявлениях обладает свойствами замкнутости и стабильности,

хроматический же отличается изменчивым, разомкнутым характером.

Необходимые в музыкальной организации единство и целостность, основанные на контрасте и расчлененности компонентов, не могут быть обеспечены совокупностью равнозначных частиц — тем более при значительном их количестве и вытекающей отсюда повторяемости соотношений. Поэтому хроматика требует особо четкого подразделения на контрастные и взаимосвязанные звенья-ячейки. Только такое расчленение и связь приводят многоступенную звуковую массу к отчетливому конструктивному соподчинению и спаянному единству. В то же время необходимое подразделение на части многосоставного целого практически исключает возможность чрезмерного расширения границ единой ладовой структуры. В подобных случаях обычно возникает одно из двух следствий. Либо целостность ладовой структуры не выдерживает «напора» чрезмерного количества компонентов — она распадается на несколько отдельных модуляционно сочленяемых ладовых структур, либо звуковое построение становится по существу атональным, а теоретическое объяснение его организации как «расширенной тональности» или некоей «тональности нового типа» оказывается в конечном счете умозрительным, противоречащим природе тональной организации и музыкальному восприятию.

Отражая глубокую многоплановость подлинной, высокой музыкальной организации, система хроматики в целом включает многообразные расчленяющие и организующие ее подразделения — особые интонационно-структурные зоны. Таковы диатоническая основа и хроматическая надстройка, хроматика первого и второго порядка, внутритональная и модуляционная хроматика, условная диатоника и выделяющаяся из хроматики диатоника второго порядка, хроматика ладовых структур мажора и минора и хроматика симметрично-геометризованных звуковых построений (хроматических терцовых рядов, «увеличенных» и «уменьшенных» ладов и т. п.). Сами виды диатонических звукорядов и их подразделения в целом более стабильны и малочисленны, чем виды и подразделения звукорядов хроматических. И это, в свою очередь, приводит к столь важным контрастным их качествам, как монолитная замкнутость диатонической и разветвленная разомкнутость хроматической звукорядной системы.

Соотношение разветвленности хроматики с монолитностью диатоники продолжает и умножает собою ряд противоположностей[30], входящих в систему связи между этими сферами.

В постоянном объединении и разграничении свойств диатоники и хроматики заключена особая художественно-конструк-

[30] Такими противоположностями являются: основа — надстройка, замкнутость — разомкнутость, малочисленность тонов-ступеней при четкой индивидуализации их соотношений — многочисленность тонов-ступеней при значительной унифицированности и повторяемости их соотношений.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

тивная действенность и ценность их подчеркнуто контрастных противопоставлений и многообразных синтезирующих переплетений. К числу последних относятся зоны особых явлений — промежуточных, таких, как возведение хроматических ступеней в ранг условно диатонических и возникновение «надстроечной» диатоники второго порядка, выражающих собою характерный вторичный процесс диатонизации хроматики.

3. Взаимосвязь звукорядов, осуществляемая на основе принципа субординации, выявляет два их вида — диатонический и хроматический — при трех иерархических уровнях: диатоника — хроматика первого порядка — хроматика второго порядка. Из этой взаимосвязи вытекает единый принцип классификации всех звукорядов. Он представляет звукоряды как явления, подчиненные общим принципам музыкальной и прежде всего ладогармонической организации (подобие соотношений ступеней звукорядов соотношениям устоев и неустоев, аккордовых и неаккордовых тонов — при характерном стремлении к концентрированной малочисленности первых и к разветвленной многочисленности вторых).

Указанные теоретические положения существенно отличаются от разработанных в «Теоретическом курсе гармонии» Г. Л. Катуара. Рассмотрение концепции звукорядов («систем») Катуара может составить особую задачу, здесь же необходимо отметить некоторые положения этой концепции и моменты расхождения с нею в предлагаемом курсе.

Не затрагивая специально вопроса о природе — мелодической или гармонической — хроматических явлений в музыкальной ткани, Катуар характеризует и классифицирует их весьма определенно — через призму гармонической вертикали в виде интервалов и аккордов. В этом плане показательно прежде всего постоянное соотнесение им хроматических ступеней и интервалов с наиболее отстоявшимися формами аккордов различных ладовых функций. Теория хроматики сводится, таким образом, к теории хроматических модификаций (альтераций) аккордов. Хроматические ступени систематизируются почти исключительно движением («шагами») по квинтовому ряду. Звукоряды у Катуара все без исключения имеют твердую верхнюю границу. Такая граница для хроматической «системы» (насчитывающей в целом 17 ступеней), как и для входящих в нее хроматических и «ультрахроматических» ступеней (12+5) [31], устанавливается Катуаром на основе возникающих

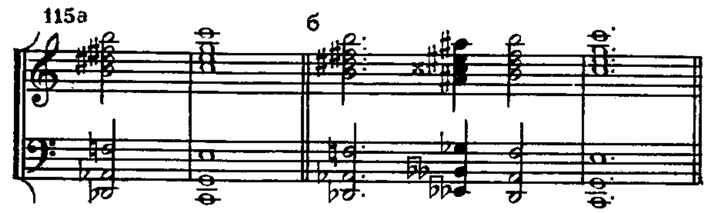
[31] «С тринадцатой квинты (точнее — с 13-го тона-ступени. — *С. Г.*) мы вступаем в область ультрахроматизма» (48, I, с. 13; см. там же таблицу на с. 12 и сведения об ультрахроматических интервалах и аккордах на с. 99—101).

Понятие ультрахроматики иногда применяется и в другом смысле, обозначая деление целого тона более чем на две части.

энгармонических совпадений, а не действительного положения этих ступеней в музыкально организованном контексте. Принципы установления границ звукорядных систем у Катуара разнородны: так, диатоника суммирует тоны «созвуков» (трезвучий) T, S и D натурального мажора (то есть словно рождается из акустических закономерностей, касающихся трех мажорных трезвучий кварто-квинтового соотношения); границы хроматического звукоряда определяются энгармоническим совпадением тонов; границы мажоро-минорной системы — совмещением ступенного состава одноименных натуральных мажора и минора (эта система охарактеризована выше — см. гл. XI, § 3). Наиболее последовательным оказывается разграничение звукорядов по их интервальному составу (диатоническая система содержит все чистые, большие и малые интервалы, а также две формы диатонического тритона; хроматическая — увеличенные и уменьшенные интервалы за исключением диатонических форм тритона; ультрахроматическая — дважды увеличенные и дважды уменьшенные интервалы) [32].

Предложенное в данном курсе истолкование явлений хроматики исходит из конструктивно-функциональной связи между диатоническими и хроматическими ступенями двух порядков, сложившейся внутри ладовой структуры и аккордовой вертикали. При этом снимаются противоречия, вытекающие из классификации Катуара: преодолевается ограничение хроматического звукоряда энгармоническими совпадениями [33], отпадает искусственное выдвижение «мажоро-минорной системы» (одного из многих вариантов хроматического звукоряда) на роль некоего суверенного вида среди звукорядов; наконец, исчезает разделение звукорядов на основе качества входящих в них интервалов — за пределами диатоники такое разделение оказывается излишним и несостоятельным, о чем свидетельствует следующий пример:

115а



б

[32] Катуар не затрагивает при этом «мажоро-минорную систему», которая явно не выделяется каким-либо присущим лишь ей качеством интервалов.

[33] Музыкальная практика не только не считается с такими совпадениями-ограничителями, но, наоборот, широко привлекает энгармонизмы в качестве важной и необходимой интонационно-логической детали; эти совпадения являются действующими ограничителями лишь во внетональных или атональных построениях.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

По классификации Катуара первое созвучие примера, включающее дважды увеличенную приму *des—dis*, должно быть отнесено к «ультрахроматическим», то есть выходящим за пределы собственно хроматики. Однако в интонационном построении, охватывающем оба созвучия примера 115а, содержится лишь непосредственное движение хроматического созвучия в строго диатонический аккорд — прилегающего созвучия D с увеличенной секстой в тоническое трезвучие C-dur. В первом созвучии, совместившем все полутоновые прилегания внутритональной хроматики мажора [34], есть две диатонических ступени (тритон *f—h*) и четыре хроматических первого порядка *(des, as, dis, fis)*. Каждая из них в мелодическом плане связывается диатоническим сопряжением со ступенью в составе тонического трезвучия, комплексная же связь обоих созвучий выявляет хроматические соотношения между их несмежными тонами, которые отчетливы и внутри отдельно взятого первого созвучия. Что же касается признаков хроматики второго порядка, то они могли бы возникнуть только при введении еще одного созвучия — вспомогательного к прилегающему (пример 115б).

Явления охарактеризованного рода встречаются в музыке примерно с конца прошлого столетия, охватывая и горизонтальные, и вертикальные аспекты музыкальной ткани — иногда в частичном и рассредоточенном, иногда же в достаточно концентрированном виде (подобно приведенному примеру).

Возникнув как звукорядно-периферийное явление относительно диатонического центра ладовой структуры, хроматика вместе с диатоникой образует затем внутри музыкальной организации две контрастные интонационно-семантические сферы. Начиная с XIX века многообразные формы поляризации и синтеза диатоники и хроматики становятся важной движущей силой развития музыкального языка, включаются в это развитие как характерные факторы и показатели индивидуального композиторского стиля. Разумеется, противопоставление и объединение диатоники и хроматики осуществлялись в музыке и более ранних исторических эпох, но не в столь полных и сложных формах, а объединение, слияние при этом явно преобладало над противопоставлением, нередко приобретая характер «растворения» хроматики в диатонике. В XIX же и в XX веке противопоставление диатоники и хроматики достигает степени поляризации, обычно связанной с контрастными музыкально-образными сферами, а синтез выявляется в чрезвычайно разнообразных и характерных формах.

Внутри единого индивидуального стиля поляризация диатоники и хроматики часто приводит к образованию двух контрастных стилей — «строгого», диатонического и «свободного», хроматического. Соответственно этому, многие композиторы XIX и XX столетия предстают словно в двух обликах: «диатоническом» и «хроматическом». Таковы Шуман и Шопен, Вагнер и Лист, Римский-Корсаков и Мусоргский, Чайковский и Бородин, Рахманинов и Прокофьев, Дебюсси и Равель, Станчинский и Шостакович, Стравинский и Барток. У одних композиторов при этом отчетливо преобладает диатоника, у других — особо значительна роль хроматики, у третьих наблюдается примерное равновесие обеих контрастных сфер. Иногда эволюция стиля одного и того же композитора содержит характерную направленность от преобладающей диатоники в раннем периоде творчества к хроматике в позднем (Скрябин) или — наоборот (Мясковский).

В XIX и XX веках складываются два равноценных пути внутреннего развития и обновления музыкального языка в целом и гармонии в частности — путь диатонический и путь хроматический. Оба пути идут то параллельно, в открытом и подчеркнутом контрасте-поляризации, то пересекаются в различных формах синтеза диатоники и хроматики.

[34] Схему таких прилеганий см.: 109, с. 53.

Глава XV

ЭНГАРМОНИЗМ

§ 1. Определение и общая характеристика. Энгармонические замены и переключения

Общее явление энгармонизма заключается в одинаковом, совпадающем по высоте звучании различных по своему обозначению (названию и записи) тонов, созвучий и тональностей. Эффект такого совпадения обеспечивается свойствами 12-ступенного равномерно темперированного строя и ни в каком ином строе возникнуть не может [35].

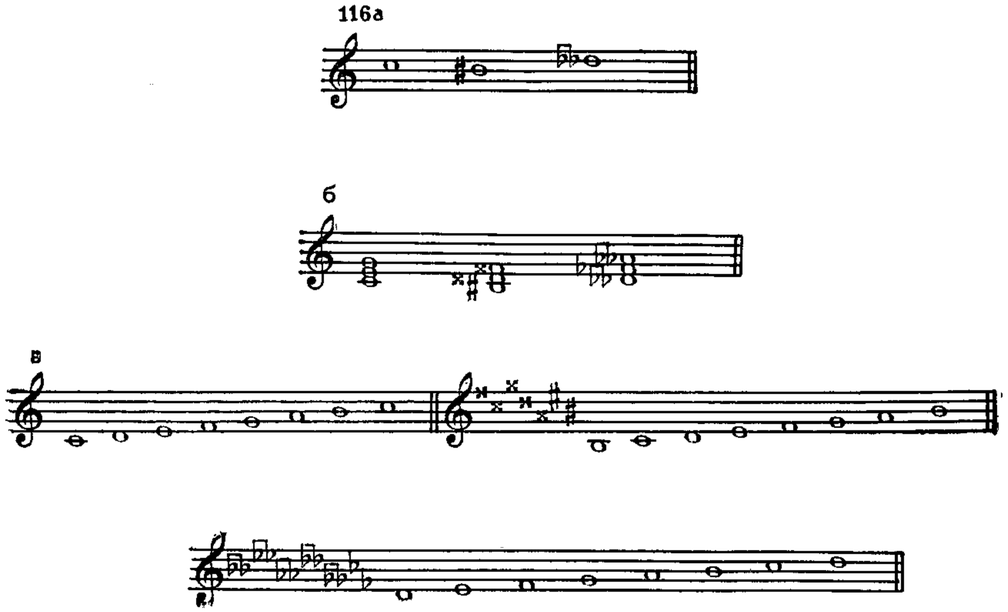
Все существующие проявления энгармонизма можно свести к двум сферам. Одна из них — сфера энгармонических замен, нейтральных в отношении музыкального языка, не затрагивающих системы его организации. Такие замены — простейшие формы энгармонизма — представляют собою точную «одновысотную транспозицию» (при нулевом показателе пере-

[35] Проблемы энгармонизма, строев и темперации в различных аспектах широко разрабатывались в музыкально-научной и учебной литературе. См.: 55, с. 70—83; 48, II, с. 66—72; 120, гл. II и с. 113—122; 109, гл. IX; 16, гл. XV; 62, с. 396—409; 148, с. 62—72; 145.

Энгармонизму посвящено специальное исследование П. Н. Ренчицкого (85). Заключая в себе ряд справедливых и оригинальных положений, оперируя широким кругом музыкально-теоретических явлений — от древнегреческой энгармоники до четвертитоновых концепций XX века, — это исследование в целом проведено с механистических позиций акустицизма и потому далеко уходит от подлинной музыкальной практики и ее теории.

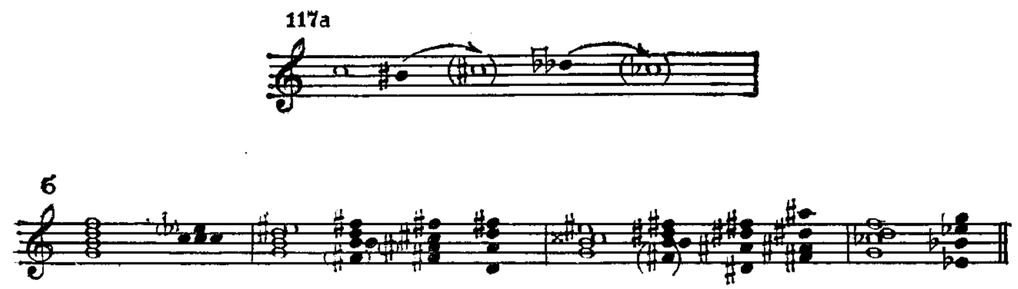
Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

мещения) какого-либо тона, созвучия или тональности, фиксирующую одно и то же звучание в различных обозначениях:



Практически такого рода энгармонические замены необходимы лишь для упрощения громоздких названий и записей.

Важнейшая роль принадлежит другой сфере энгармонизма — сфере энгармонических переключений, активно воздействующих на формообразующие, выразительные и красочные свойства музыкального языка. Типичный признак таких переключений состоит в изменении не только обозначения, но и ладотональной принадлежности, ладофункционального положения и смысла тона или созвучия. При этом преобразуется — частично или полностью — интервальная структура созвучия:



Из примера 117а видно, что I ступень, T C-dur и c-moll, в энгармоническом переключении приобретает положение вводного тона для Cis-dur и cis-moll или ♭ II ступени для Ces-dur. В примере 117б V_7, D C-dur и c-moll, переключается на роль альтерированных аккордов S или D для ряда далеких тональностей (h-moll, Fis-dur, fis-moll, D-dur, H-dur, dis-moll, Es-dur).

Самое главное в характере энгармонизма рассматриваемого вида — эффект неожиданного, внезапного ладофункционального и ладотонального поворота в музыкальном движении. Неожиданное использование какого-либо тона или созвучия в совершенно ином, подчас очень далеком от первоначального значении становится возможным благодаря энгармоническому равенству и совмещению в одном и том же тоне или созвучии обоих значений — первоначального и последующего. Из сказанного следуют два существенных вывода. Во-первых, энгармонические переключения обусловлены ладофункциональными основами музыкальной организации, существуют и действуют внутри общей ладофункциональной системы. Во-вторых, энгармоническое переключение отчетливо характеризует данный тон или данное созвучие как общий (посредствующий) элемент в модуляционном сцеплении двух разных тональностей. Поэтому рассматриваемый вид энгармонизма следует расценивать как фактор ярко выраженной модуляционной природы, предопределяющий особый тип внезапных — так называемых энгармонических модуляций.

§ 2. Энгармонические модуляции

Энгармонические модуляции имеют характер лаконичных и неожиданных поворотов в новую тональность. Этим они очень близки прерванным оборотам (особенно — хроматического типа) или модуляциям-сопоставлениям. Однако принципиальное отсутствие связующих компонентов в сопоставлениях и наличие их в энгармонических модуляциях образуют существенную разницу между ними. Подобно модуляциям других видов, энгармонические модуляции обладают различной степенью весомости (переходы и отклонения), особенно часто возникают на гранях разделов музыкальной формы, имея различный фактурный облик (мелодический, гармонический, мелодико-гармонический).

Энгармоническая модуляция практически может связать между собою любые, в том числе наиболее родственные тональности (например, параллельные), однако ее характерный эффект при этом будет нейтрализован самой близостью тональностей. Поэтому энгармоническая модуляция наиболее эффективна при сопряжении контрастных, неродственных тональностей. Именно такой предстает она уже в исторически ранних своих образцах (например, в органных сочинениях Баха, в частности, Фантазии и фуге g-moll).

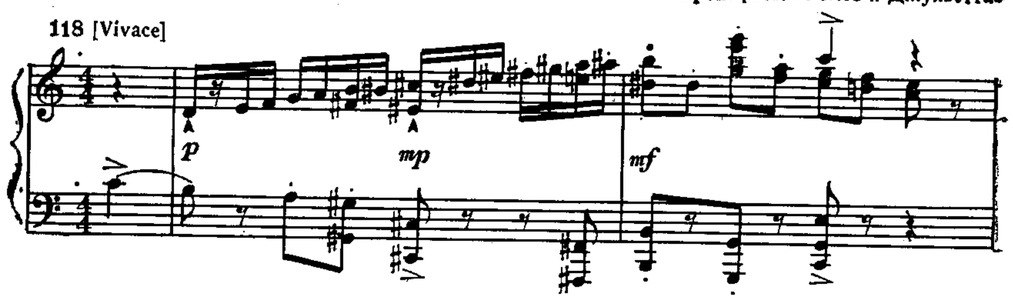
При построении модуляции энгармонически переключаемым в принципе может стать любой тон или любое созвучие исходной тональности. Однако практически для этого применяются чаще всего лишь некоторые средства, прошедшие своего рода исторический отбор. В чисто мелодическом движении энгармонические переключения исторически возникли несколько позже,

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

чем в последованиях созвучий, вообще энгармонизм мелодического плана по своей распространенности в целом уступает энгармонизму созвучий.

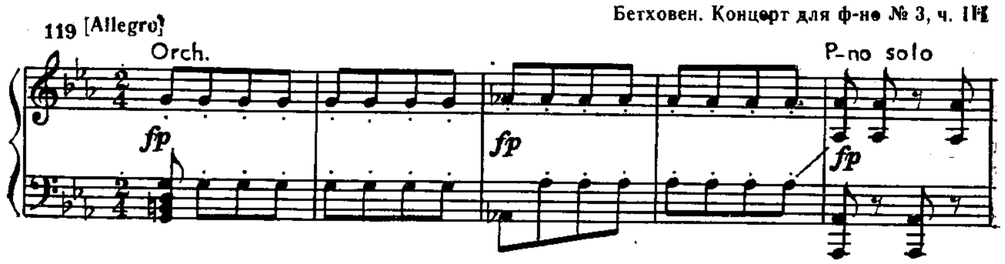
Подавляющее большинство энгармонических переключений тонов осуществляется весьма единообразно: переключаемый тон истолковывается в качестве верхнего или (особенно) нижнего полутонового прилегающего [36] к устойчивому тону вступающей новой тональности. Нередко они совершаются в плавном, подчас гаммообразно скользящем мелодическом движении — как в следующем отрывке, где наиболее прочный устой (I ступень, T C-dur) внезапно оказывается в положении наиболее острого неустоя (VII ступень, вводный тон Cis-dur), укрепляемого в этом значении сопровождающей гармонией:

Прокофьев. «Ромео и Джульетта»



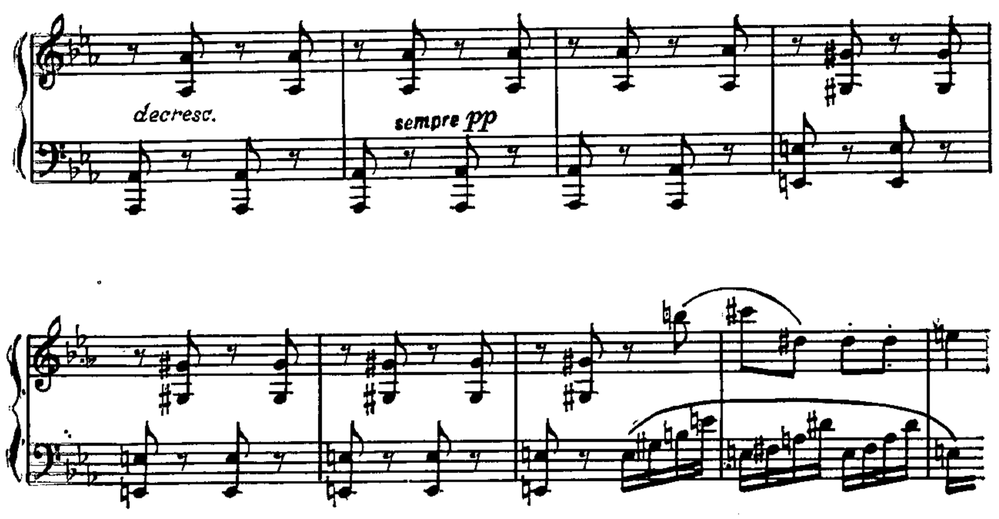
Примерно с начала XIX века как средство энгармонической модуляции выступают переключения гармонически варьируемых выдержанных тонов. Таков, например, редкий по своему изяществу и красочному блеску переход из c-moll в E-dur через тон *as* ∞ *gis* [37]:

Бетховен. Концерт для ф-но № 3, ч. III



[36] Это — одно из интонационных проявлений сферы вводнотоновости, типичное для музыки Прокофьева. Вслед за Прокофьевым такие интонационные движения были широко освоены многими композиторами XX столетия.

[37] Знак подобия (∞), фиксирующий энгармоническое равенство, введен Г. Л. Катуаром (48, I, с. 75, 91).



Позже подобные модуляционные явления составили приметный и характерный штрих романтической гармонии.

Энгармонические переключения созвучий — аккордов, неаккордовых или промежуточных сочетаний — весьма многообразны. Наибольшее значение имеет энгармоническое равенство аккорда какому-либо другому аккорду или неаккордовому сочетанию. Последнее не только вызывает к жизни многочисленные эффекты мнимых аккордов, но и характеризует часто энгармонизм как особую форму взаимодействия диатоники и хроматики. Сказанное понятно, если учесть, сколь типичны энгармонические переключения, в которых созвучия, первоначально принимаемые за диатонические, затем переоцениваются как явно хроматические:

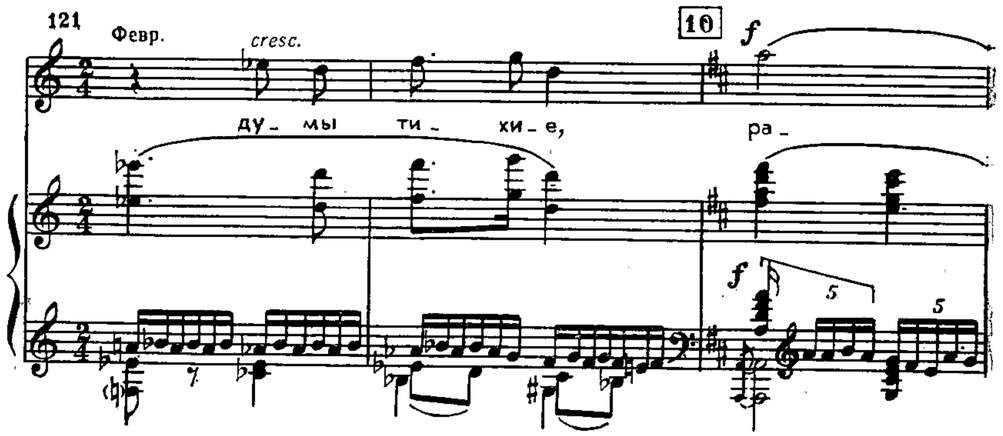
Вагнер. «Кольцо Нибелунга», л.-мотив судьбы (схема)

Созвучие как главное звено в системе энгармонических переключений с особой полнотой и яркостью раскрывает наиболее существенные свойства энгармонизма в целом, прежде всего — его характерную, подчеркнуто модуляционную направленность.

В зависимости от контекста энгармонические переключения созвучий вызывают разнообразнейшие по своему характеру выразительные и красочные эффекты гармонии. Иногда они производят впечатление ослепительной вспышки света — как в переходе ко второй теме Andante 5-й симфонии Бетховена или в следующем примере из «Сказания о невидимом граде Китеже» Римского-Корсакова:

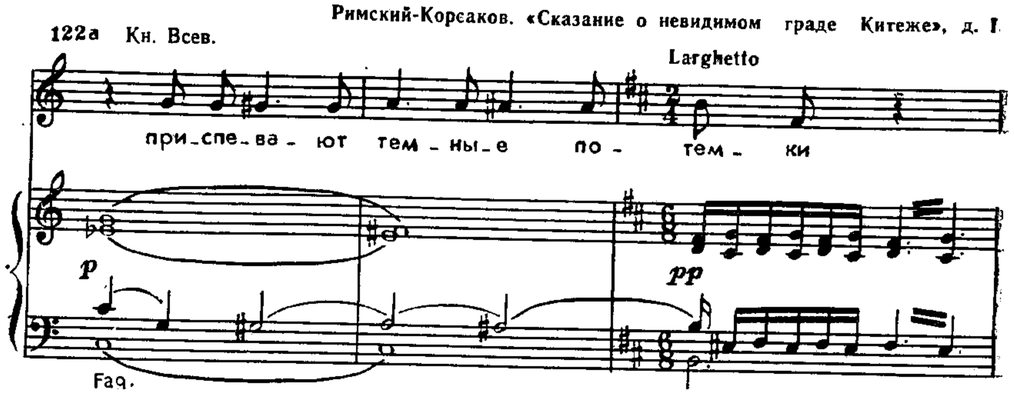
Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

Римский-Корсаков. «Сказание о невидимом граде Китеже», д. I

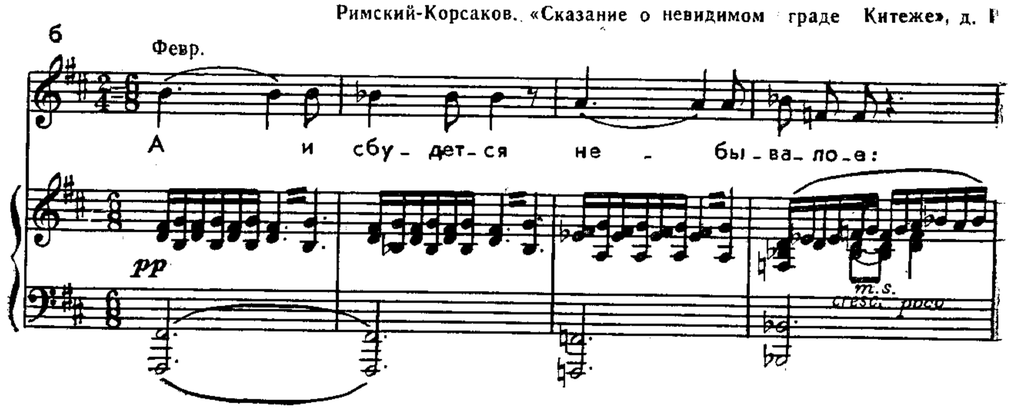


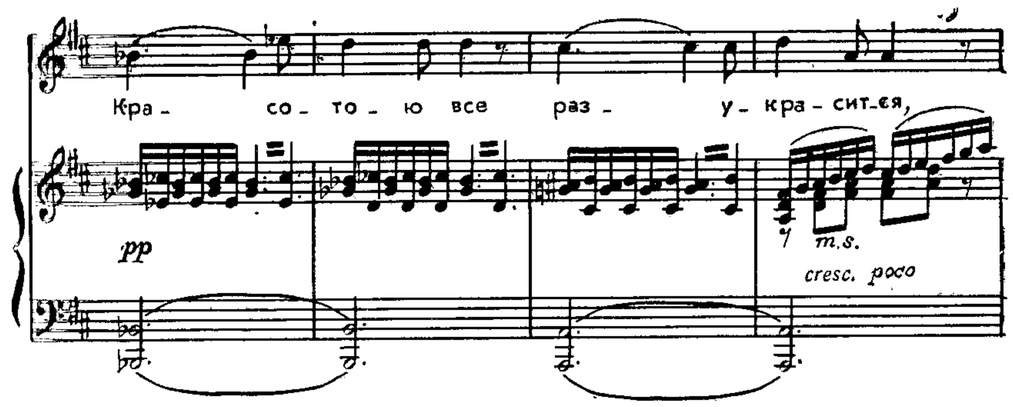
В других случаях такие переключения усугубляют ощущение затаенных психологических движений (переход к побочной теме в Увертюре «Ромео и Джульетта» Чайковского) или выступают как поэтически-звукописная игра затенений и просветлений:

Римский-Корсаков. «Сказание о невидимом граде Китеже», д. I



Римский-Корсаков. «Сказание о невидимом граде Китеже», д. I





Но всегда при этом ярко раскрываются и акцентируются фонические качества переключаемого созвучия, находящегося в фокусе ладофункциональных и колористических излучений двух контрастных тональностей. Особенности выявления фонических функций гармонии в моменты энгармонических переключений наиболее отчетливо прослеживаются при сравнении характера и роли общего (посредствующего) созвучия в модуляциях без энгармонизма и модуляциях энгармонических.

Любому общему созвучию, в том числе и энгармонически переключаемому, сопутствуют два значения: одно для предшествующей тональности, другое для последующей. Эта раздвоенность значений в ладофункциональном аспекте — не совмещение основной и переменной функции данного созвучия в пределах одной и той же ладовой структуры, а происходящее в одном и том же созвучии переключение основной функции одной тональности на основную же функцию другой тональности (типичное проявление модуляционности на рубеже двух тональностей). Различное положение общего созвучия в соединяемых тональностях, часто выражающееся в совмещении разных ладовых функций, естественно предопределяет и разный характер его звучания, разные его фонические эффекты и функции в этих тональностях.

Сказанное характеризует наиболее важное сходство между общими созвучиями в модуляциях без энгармонизма и энгармонических. Различия же между ними начинаются с того, что если для значительного числа модуляций без энгармонизма общее двум тональностям созвучие отнюдь не обязательно, то для модуляций энгармонических оно совершенно необходимо, так как, будучи энгармонически переключаемым, составляет отличительный признак самого вида модуляции. Если основное назначение общего созвучия в модуляциях без энгармонизма состоит прежде всего в усилении плавности перехода из одной тональности в другую, то роль его в энгармонической модуляции оказывается более сложной: оно должно не только обеспечить момент сцепления двух тональностей, но и рельефно подчеркнуть их контраст. В связи с этим общее созвучие в модуляциях без энгармонизма нередко бывает весьма неприметным, а в энгармониче-

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

ской модуляции оно всегда привлекает к себе внимание интонационным эффектом энгармонического переключения. В энгармонически переключаемом созвучии обнаруживается противоречие между обычностью роли его как общего созвучия в процессе модуляции и необычностью характера его реального звучания. Такое противоречие само по себе вызывает заметное отступление от общих, «средних» норм ладофункционального распорядка, рождая яркие фонические эффекты гармонии.

По-видимому, именно повышенная фоническая яркость энгармонически переключаемого созвучия оказалась одной из причин ошибочного мнения о том, что в энгармонической модуляции общее и модулирующее созвучие совпадают. В действительности такое совпадение неосуществимо: модулирующим может быть только то созвучие, которое со всей определенностью обозначает момент вступления новой тональности, а энгармонически переключаемое созвучие до появления модулирующего никак не указывает на этот момент и принадлежит только исходной тональности. Лишь под воздействием вступившего модулирующего созвучия возникает новое осмысление общего, энгармонически переключившегося созвучия. Краткость времени, в течение которого совершается оценка и переоценка энгармонических эффектов, обусловливает особую действенность и яркость последних.

Среди созвучий, наиболее часто применяемых в энгармонической модуляции, особенно выделяются две группы (см. об этом: 109, гл. IX).

Первую из них составляют созвучия из интервалов, образуемых от деления октавы на равные части: тритон, увеличенное трезвучие, уменьшенный септаккорд и целотоновая гамма, представляемая чаще всего в виде доминантнонаккорда с двойной альтерацией квинты. Уменьшенный септаккорд (самый ранний участник энгармонических модуляций) и увеличенное трезвучие в качестве переключаемых созвучий распространены наиболее широко; роль шестизвучия целотоновой гаммы и особенно двузвучия-тритона в истории энгармонической модуляции в целом менее заметна.

Важнейшая особенность строения созвучий первой группы — строгая равновеликость составляющих интервалов, рождающая энгармоническое равенство основного вида каждого созвучия любому его обращению, — в музыкальной практике оказалась тесно связанной с некоторыми определенными образно-смысловыми сферами. Подчеркнутая симметрия структуры, кристаллически-геометризованная замкнутость звуковых отношений во многом обусловили их особый интонационный характер, ассоциировавшийся более всего с воплощением таинственно-магических или грозно-стихийных сил, «внечеловеческих» образов. Именно в таком значении некоторые из этих созвучий (увеличенное трезвучие, уменьшенный септаккорд) стали условными тониками для так называемых увеличенных и уменьшенных ладов. Вместе с тем яркая и необычная семантика созвучий первой группы отнюдь не исключала их выразительной и красочной гибкости. Примером может служить уменьшенный септаккорд — символ скорби и страдания или мрачных, напряженно-драматических ситуаций в музыке от Шютца до Прокофьева. Пожалуй, впервые лишь у позднего Листа и особенно у Римского-Корсакова этот аккорд, утрачивая характерное вводнотоновое положение и приобретая новые ладофункциональные и фонические качества, нередко становится основой красочной статики реального или фантастического плана.

Вторую группу составляют созвучия, включающие интервал малой септимы, энгармонически равной увеличенной сексте. Важнейшую роль здесь играют различные септаккорды с малой септимой и энгармонически равные им альтерированные аккорды S и D, аккорды с увеличенной секстой на ♭VI, IV и ♭II ступенях мажора, на VI, ♯IV и ♭II ступенях минора. Наибольшее и давнее распространение имеют аккорды, звучность которых воспроизводит доминантсептаккорд — неполной и полной формы, а также с повышенной или пониженной квинтой. Поэтому и модуляции с применением таких аккордов часто называются модуляциями через энгармонизм доминантсептаккорда, хотя нередки случаи, когда ни в одной из соединяемых тональностей общий аккорд не является собственно доминантсептаккордом (например, при модуляции из H-dur в D-dur аккорд *gis—h—dis—eis*, энгармонически равен аккорду *g—h—d—eis*, то есть один аккорд с увеличенной секстой равен другому такому же). В этой группе энгармонизмов можно отметить два случая равенства звучания основного вида и обращений одного и того же аккорда: аккорд, звучащий как доминантсептаккорд с повышенной квинтой, энгармонически равен своему же терцквартаккорду, а квинтсекстаккорд секундаккорду. Из аккордов второй группы в энгармонических модуляциях намного чаще других встречаются те, которые имеют значение какого-либо аккорда с увеличенной секстой на ♭VI ступени мажора или VI ступени минора. Отчасти это объясняется их гораздо более ранним историческим появлением сравнительно с другими аккордами, главным же образом — тем, что при модуляции они являются в последующей тональности аккордами субдоминантового значения, вслед за которыми особенно естественно и динамично вступают модулирующие доминантовые аккорды.

Ко второй группе созвучий примыкают минорное и — несколько реже — мажорное трезвучия, поскольку они входят в состав септаккорда с малой септимой или аккорда с увеличенной секстой. В качестве средства энгармонической модуляции эти трезвучия появляются примерно с середины прошлого столетия. Своеобразие таких модуляций заключено в неожиданном «превращении» истинного аккорда простой, наиболее устойчивой семантической формы в мнимый аккорд — неаккордовое сочетание (см. пример 120).

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

Общим свойством всех энгармонических переключений является их о б р а т и м о с т ь. Вместе с тем энгармонический эффект всегда оказывается ярче и сильнее, если энгармонически переключаемое созвучие имеет более простое значение в предшествующей тональности и более сложное — в последующей.

§ 3. Общее значение энгармонических переключений

Основные аспекты действия энгармонических переключений и их конструктивные результаты сосредоточены в следующем.

1. Усиление ладофункциональной и фонической многозначности тонов и созвучий специфическими эффектами смысловых перевоплощений, образующими характерную интонационную сферу в системе музыкального языка.

2. Расширение круга модуляционных средств введением особого вида внезапных модуляций — энгармонических.

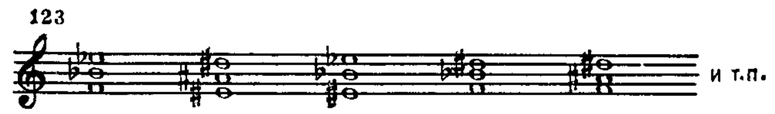
3. Развитие и обогащение структуры гармонической вертикали — как следствие активного взаимодействия в сфере энгармонизма двух основных форм созвучий — аккордов и неаккордовых сочетаний.

4. Возникновение интенсивного взаимодействия диатоники и хроматики в связи с энгармоническими переключениями диатонических и хроматических компонентов музыкальной ткани.

Музыкальная практика XX столетия выявила два противоположных отношения к энгармонизму и его конструктивному потенциалу — с позиций ладотональной организации музыки и с позиций атонализма.

Для ладотональной организации в энгармонизме существенно прежде всего р а з л и ч и е з н а ч е н и й компонентов музыкальной ткани при одинаковом их звучании, ведущее к умножению интонационных качеств живого музыкального языка, к многоплановой разветвленности его мелодико-гармонической системы. В условиях ладотональной организации каждый тон или особенно созвучие является интонационной точкой пересечения разнонаправленных ладофункциональных и фонических излучений. Каждый тон или созвучие сосредоточивают в себе несколько различных значений, которые и вызывают в контексте необходимость их разнообразных смысловых переключений, в том числе энгармонических. Различие и многообразие в едином и относительно немногом — именно это раскрыл в энгармонизме крупнейший из его родоначальников И. С. Бах, вслед за которым область энгармонических явлений значительно расширили и обогатили другие композиторы.

Для многочисленных видов атональности энгармонизм существует лишь как о д и н а к о в о с т ь з в у ч а н и я по-разному обозначаемых тонов или созвучий. При этом, однако, разные названия и запись не выражают различия значений тонов и созвучий: каждый тон или созвучие в условиях атональности обладает только одним реальным значением. Это значение — звуковысотная позиция данного тона, отличающая его от других тонов, или расположение нескольких тонов внутри созвучия, сообщающее ему данное звучание. Поэтому возможные энгармонические замены-варианты практически здесь совершенно нейтральны: тон или созвучие могут фигурировать под любыми обозначениями в названиях и записи — даже отходящими от собственно нотного письма[38]. Отсюда ясно, что энгармонические переключения в таких условиях вообще невозможны, а встречающиеся энгармонические замены служат лишь иллюстрацией разных обозначений одного и того же звучания:



В противоположность ладотональной организации, осуществляющей э н г а р м о н и ч е с к о е р а с ш и р е н и е круга качественных значений без какого бы то ни было увеличения количества звуковых компонентов, атонализм выдвигает требование э н г а р м о н и ч е с к о г о с о к р а щ е н и я всего, что так или иначе выходит за пределы различного звучания 12 равнозначных тонов, лишь иногда прибегая к увеличению числа компонентов звуковой ткани путем деления целого тона на четверти и трети при полном сохранении однозначности их соотношений.

Все сказанное характеризует энгармонизм как особый фактор музыкального языка, возникающий на основе ладотональной организации в условиях 12-ступенного равномерно темперированного строя и предоставляющий возможность различных смысловых истолкований и переключений (и, как следствие, оправдывающий необходимость различного обозначения, различных названий и записи) совпадающих в одинаковом звучании тонов, созвучий и тональностей.

§ 4. Энгармонизм и темперация

Вопрос о соотношении энгармонизма и темперации в причинно-следственном аспекте нередко решается с характерных позиций акустицизма, сообразно которым темперация есть причина, а энгармонизм — одно из ее чуть ли не стихийных побочных следствий. Таким образом, в связи с энгармонизмом возникает еще раз вопрос о соотношении акустических и собственно музыкальных явлений и закономерностей.

[38] Показательный образец — свободно-атональные Два эскиза для фортепиано (1943) Онеггера, записанные по «системе» Н. Обухова (наряду с обычными нотными знаками вместо нот с диезами или с бемолями ставятся крестики со штилями; если требуется более чем четвертная длительность, то соответствующий крестик вписывается в овал).

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

12-ступенная равномерная темперация, ее теоретическая и практическая разработка в конце XVII — начале XVIII века явилась откликом на исторически назревшие требования интонационного развития, обогащения музыкального языка и системы музыкальной организации. Появление 12-ступенной равномерной темперации было вызвано необходимостью расширения круга тональностей и включения в него многих новых по своему фонизму тональностей, а главное — применения связанных с этим далеких модуляций. Это обеспечивало развитие тональной структуры на пути к крупным сонатно-симфоническим формам второй половины XVIII века, а также возможность энгармонизма как оригинального фактора, вносящего много своеобразного в систему выразительных и красочных свойств музыкального языка. Иначе говоря, темперация — акустическое явление — была лишь средством достижения цели, энгармонизм же — фактор музыкальной организации — в конечном счете был одной из причин возникновения темперации.

Обеспечив включение энгармонизма в число организующих сил музыки, 12-ступенный равномерно темперированный строй уже одним этим выдвинулся на положение значительнейшего явления в истории музыкальных строев. Однако на протяжении текущего столетия накопилось немало замечаний о недостатках этого строя, а нередко возникают и требования его реформы. Неудовлетворительность 12-ступенного темперированного строя чаще всего мотивируется следующими соображениями.

Во-первых, 12-ступенная равномерная темперация не соответствует естественному строю народной музыки и несовместима с ним. Во-вторых, эта темперация вносит в музыку интонационный стандарт неподвижных и огрубленных интервальных отношений (в частности, например, слишком «низкий» вводный тон, что нередко отмечают исполнители на смычковых инструментах) и тем самым препятствует активному и успешному интонационному обновлению языка современной музыки.

Нужно сказать, что причины, по которым следовало бы реформировать 12-ступенную темперацию, существующую почти три столетия, при внимательном рассмотрении оказываются малоубедительными.

12-ступенная равномерная темперация действительно не соответствует строю народной музыки — как, впрочем, и любая другая темперация или строй, потому что народная музыка не имеет какого-либо строго определенного строя вообще и, опираясь на зонную природу музыкального звука и слуха (27), интонируется свободно в пределах относительно устойчивых национальных и местных манер и традиций.

Другие упреки, адресуемые 12-ступенной равномерной темперации, связаны более с абстрагированными суждениями, чем с практикой исполнения и восприятия музыки. Существующие музыкальные инструменты — темперированные и нетемперированные — с давних пор объединяются в ансамбли, и одновременное

звучание одного и того же тона, иногда высотно по-разному интонируемого на разных инструментах, отнюдь не производит впечатления неэстетичной фальши. Объясняется это слуховой коррекцией (120, с. 62, 69, 70—71, 114—115), свойством музыкального сознания и восприятия, которые при звучании музыки следуют прежде всего за музыкальным смыслом, а не за числом звуковых колебаний в отдельных временных точках. И практически несколько различное одновременное звучание вводного тона, например у скрипки и фортепиано, не является музыкальной погрешностью. Более того, исполнитель на нетемперированном инструменте или певец вполне волен при совместном исполнении с инструментом темперированным допускать такие расхождения, которые будут расценены отнюдь не отрицательно, а наоборот, как проявление необходимой гибкой экспрессии (разумеется, если расхождение осуществляется в определенной для данного тона зоне — выход за ее пределы будет заурядной фальшью).

Из сказанного ясно действительное положение вещей, которое отводит предположения об ущербе, якобы наносимом живому интонированию темперацией. Можно указать также на известное явление, с особенной силой демонстрирующее господство собственно музыкальных закономерностей над звуковысотно-акустическими. Если в фортепианной пьесе энгармонически равные тоны (например, *cis* и *des*) приобретают значение вводного тона к *d* и, соответственно, ♭II ступени к *c*, то и исполнитель, и слушатели ощутят *cis* как более высокий, а *des* как более низкий тон — хотя акустически они будут абсолютно одновысотными. Звучание же инструмента с фиксированной звуковысотной шкалой, на которой такие тоны будут различными по высоте, отнюдь не делает названный эффект художественно более ярким [39] — происходит скорее всего грубая и навязчивая его материализация, попытка закрепить наглухо тонкий и одухотворенный музыкально-психологический нюанс.

Как показывает практика, живое музыкальное интонирование в его важнейших мелодико-гармонических формах всегда заключает в себе (по-видимому, и заключало, и будет заключать) явные или «скрытые», подобные различному интонированию одного и того же тона на фортепиано, отступления от математически исчисленной точности любого строя. Можно предполагать, что все существовавшие и существующие строи практически вряд ли применялись когда-либо в их строго и последовательно рассчитанном виде, оставаясь предметом сугубо теоретических рассмотрений и описаний. Скорее всего тот или иной строй являлся общей основой, которая корректировалась конкретными интонационными построениями. Возможно также, что наиболее существенная роль принадлежала строям, в которых

[39] Такие инструменты (фисгармонии) с 17- и 22-ступенной темперацией были построены, в частности, А. С. Оголевцом.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

чередовались и свободно синтезировались качества и признаки нескольких различных строев. Об этом свидетельствуют и свойства 12-ступенного равномерно темперированного строя, являющегося четким ориентиром и в то же время достаточно гибкой, податливой основой, от которой постоянно совершаются те или иные отклонения в интонировании многих инструментов и голосов. Эти отклонения, объясняемые зонной природой музыкального звука и слуха и воздействием слуховой коррекции, воспринимаются как вполне нормативные тенденции живого интонирования. Возникающие же собственно звуковысотные расхождения и погрешности при этом может зафиксировать специальная аппаратура, но не музыкальное восприятие, для которого организующий музыкальный смысл звучащего (в частности и в особенности — ладовый смысл) оказывается решающим и правомочно корректирует те или иные акустические «несообразности».

Наконец, сама темперация не есть лишь удачно рассчитанный и поставленный акустический опыт, а результат исторического развития общественной музыкальной практики. Непонимание этого ведет к непониманию различия между настройкой музыкального инструмента и «настройкой» общественного музыкального сознания.

Сугубо акустический подход к темперации и энгармонизму, игнорирующий закономерности общественного музыкального сознания, естественно объединяется в своей сущности с унифицированным звукорядным подходом к музыкальной организации, сводящим ее к комбинированию 12 различно звучащих тонов. И акустический, и звукорядный подход к музыкальным явлениям одинаково находятся вне живых законов музыкальной организации и музыкального сознания.

Раздел шестой

ЛАДОТОНАЛЬНАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО ЦЕЛОГО

Глава XVI

РОДСТВО ТОНАЛЬНОСТЕЙ

§ 1. Основные проблемы ладотональной организации музыкального целого

Ладотональная организация музыкального целого формируется в процессе сложного взаимодействия ее составных частей — замкнутых и разомкнутых ладовых структур (тональностей), разного рода связующих и вступительных, межтональных и внетональных построений. Среди этих частей ведущее, опорное значение принадлежит многообразным ладовым структурам (тональностям), соотношения которых как непосредственные, так и на расстоянии неизменно обнаруживают ту или иную степень контраста, близости или удаленности, простоты или сложности.

Встречаются музыкальные произведения, выдержанные целиком, с начала и до конца в одной тональности. Их однотональный характер иногда бывает подчеркнут строгой диатоникой, исключающей в записи встречные («случайные») знаки альтерации. Как правило, однотональная структура охватывает собою небольшие по размерам произведения народного творчества, инструментальные и вокальные миниатюры, отдельные части крупных, в том числе циклических форм. Примерами такого рода могут служить Прелюдия Des-dur, ор. 11 № 15 Скрябина, «Богородице дево, радуйся» и многие разделы других частей во «Всенощном бдении» Рахманинова, Эскизы d-moll и Ces-dur (№ 6 и 7), ор. 1 Станчинского, начальная группа вариаций из первой части 7-й симфонии и фуга C-dur, ор. 87 № 1 Шостаковича, большое число образцов из музыки Свиридова (например, I, II, III и IV из «Курских песен», «Колокола и рожки», «Матушка Русь» из «Весенней кантаты»), «Девичий хоровод» из балета «Конек-Горбунок» Щедрина и др. Строгое ограничение звукового материала произведения или его части диатоническим ступенным составом избранной тональности отнюдь не означает абсолютной тональной замкнутости, подавляющей малейшие проявления модуляционности и тем самым обедняющей ладотональную структуру. Наоборот, такое ограничение нередко побуждает композиторов к особой изобретательности и, как видно из названных примеров, приводит к стилистически самобытным и ярким художественным результатам. Интонационное мно-

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

гообразие и свежесть в условиях однотонального изложения во многом связаны с особенно широким по диапазону действием переменных ладовых функций — от тончайших, еле уловимых нюансов внутритональной модуляционности до различных выразительных и красочных эффектов ладовой переменности.

Однако подавляющее большинство произведений профессиональной музыки независимо от их историко-стилистической принадлежности, размеров и конкретной формы содержит в своем изложении несколько различных тональностей, последовательно сменяющих одна другую и подчиняющихся при этом определенной системе связи и взаимодействия. Разнотональное музыкальное целое оказывается, таким образом, более нормативным и универсальным явлением, чем однотональное, несмотря на всю возможную тонкость и изысканность музыкального языка последнего.

Природа и строение разнотонального музыкального целого выдвигают перед учением о гармонии необходимость разработки трех основных проблем, каждая из которых вырастает до значения особой теории:

1. Теория родства тональностей, исследующая и систематизирующая отношения между тональностями, определяемые как градации родственности или неродственности.

2. Теория модуляции, характеризующая различные способы связи тональностей между собою.

3. Теория тональной структуры музыкального целого, выясняющая и обосновывающая принцип расположения и связей тональностей внутри музыкального произведения. Тем самым эта теория, будучи обобщающим завершением двух предыдущих, характеризует действие гармонии в наиболее крупном формообразующем плане.

Теория родства тональностей и теория тональной структуры музыкального целого принадлежат к сравнительно поздним явлениям в истории учения о гармонии. Они обязаны своим возникновением русской теоретической мысли второй половины XIX — начала XX века. Основоположником первой из них был Н. А. Римский-Корсаков, второй — С. И. Танеев.

§ 2. Вопрос о родстве тональностей в теории музыки

Музыкальное изложение, включающее ряд различных тональностей, развивалось в художественной практике на протяжении многих столетий. В процессе этого развития откристаллизовались конструктивно-фундаментальные типы тональных соотношений, непрестанно дополнявшиеся и обогащавшиеся разнообразными вариантами и обновлениями, эффектами ярких, подчас уникальных находок и открытий. Обилие различных по характеру тональных соотношений естественно требовало их обобщенного теоретического осмысления. Однако связь теории

музыки с художественным творчеством в вопросах о природе соотношений тональностей во многом оказалась сложной и противоречивой. Известно, что пути музыкальной науки пролегают через необходимые преодоления разного рода противоречий и расхождений между теорией и практикой. В области же родства тональностей такие противоречия особенно показательны и потому будет уместно коснуться их подробнее.

Закономерности музыкальной организации, действующие в художественном творчестве, составляют предмет изучения для двух смежных сфер — музыкальной науки и учебной практики. Взаимная связь этих сфер очевидна — нередко, например, та или иная музыкально-теоретическая проблема возникала и первоначально разрабатывалась в одной из них и лишь впоследствии становилась достоянием другой. В то же время несомненны специфические различия между обеими сферами, часто выдвигающие необходимость соответственно дифференцируемого подхода к решению одной и той же теоретической или практической проблемы. Иногда недостаточное разграничение названных сфер оказывалось для теоретического музыкознания источником многих противоречий — действительных или мнимых (как и в вопросе о родстве тональностей и вытекающей отсюда их классификации).

Учебная практика, подчиненная специальным задачам, лишь в известной, методически-целесообразной мере отражает и обобщает явления практики художественной, необходимо при этом абстрагируя и схематизируя их. Поскольку учить и учиться можно только на отстоявшемся, стабилизированном материале, учебная практика всегда находится на определенной дистанции от своего истока и своей же конечной цели — художественного творчества, оставляя в стороне многие стилистически характерные или исключительные явления. И роль ее относительно художественного творчества в большой степени подобна роли грамматики относительно живого литературного языка, содержащего обилие индивидуальных стилистических отклонений от общих норм, различных новообразований и т. п.

Музыкальная наука, в отличие от учебной практики, более широко и свободно охватывает многие качественно различные явления художественного творчества. Научная мысль в целом обычно опережает существующую систему обучения и делится с нею своими достижениями. Вместе с тем в области музыкальной науки — в силу ее посредствующего положения — подчас стихийно и незаметно смешиваются в качестве исходных однопорядковых явлений некоторые закономерности живого творчества и методы учебной практики. Такие приравнивания естественно оказываются подводными камнями, затрудняющими движение к обоснованным научным выводам.

Первое систематизированное учение о тональном родстве Н. А. Римского-Корсакова (93, с. 99—139 и 309—329) зародилось и оформилось в 80-х годах прошлого столетия в сфере

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

учебной практики и отмечено многими ее характерными чертами. Положив начало теории тонального родства, это учение в то же время было всецело обращено к практическим учебным задачам. И как на редкость стройное и рациональное руководство при овладении техникой модуляций в курсе гармонии оно до сих пор остается непревзойденным. Об этом свидетельствует не только опыт преподавания гармонии за минувшие почти сто лет, но и то, что после Римского-Корсакова разработка проблемы родства тональностей по сути никак не затрагивала практико-техническую часть курса гармонии, а перешла полностью в его теоретическую, то есть собственно научную часть.

В результате разработки теории родства тональностей сложился ряд систем тонального родства, принадлежащих различным авторам, в том числе Б. Л. Яворскому (151, с. 42—47), Г. Л. Катуару (48, II, с. 45), И. В. Способину (109, с. 42—44), А. Ф. Мутли (71, с. 3—30) и многим другим. Некоторые из систем представляют собою попытки так или иначе откорректировать систему Римского-Корсакова и перевести ее из учебно-практической сферы в научно-аналитическую, другие имеют гораздо более самобытный характер. В известных оригинальных системах (среди них особенно выделяются созданные Б. Л. Яворским и И. В. Способиным) содержатся ценные научные идеи, подтверждаемые широким кругом явлений художественной практики. В то же время постоянное возникновение новых систем говорит не только о расширяющемся научном охвате закономерностей различных эпох и стилей, но и о далеко не полной удовлетворенности решением проблемы тонального родства в рамках существующих систем. Отсюда естественно возникает вопрос как о причинах положения, существующего в разработке теории тонального родства, так и об общей направленности развития этой теории.

Без исторического движения, без обновлений и изменений интонационного содержания музыки невозможно само ее существование. Точно так же без должного научного осмысления этих обновлений не может существовать теория музыки. Вместе с тем, несмотря на неисчислимые историко стилистические различия и соответствующее разнообразие их теоретических истолкований, вся существующая музыка не есть бесконечное следование сменяющих друг друга явлений, каждое из которых отмечено только ему присущими закономерностями, а теория музыки не может быть набором множества отдельных теорий, каждая из которых подходит лишь для объяснения особенностей одного стиля или направления и непригодна для другого. Иначе говоря, существуют единые законы музыкального мышления и творчества, которые требуют соответственно единой науки об этих законах. И теория музыки должна быть наукой, исходящей из единых и постоянных, коренных свойств изучаемого объекта и в то же время учитывающей гибкую изменчивость и многообразие его конкретных форм.

Как видно, сказанное касается двух начал диалектического бытия и сущности музыки (а следовательно, и музыкальной науки): неизменного, стабильного, образующего общую основу, и изменяющегося, мобильного, выражаемого в бесчисленных частных воплощениях. В отвлеченных теоретических суждениях необходимое единство обоих начал фигурирует обычно как давно постигнутая и общепризнанная аксиома. При переходе же в область конкретных теоретических концепций внимание их авторов нередко оказывается направленным преимущественно лишь к одному из названных начал (если, например, в концепциях, созданных до XX века, часто недооценивались и упускались из виду различные проявления изменчивости, то в XX веке — проявления постоянства). Этим объясняются многие, подчас существенные противоречия между музыкально-художественной практикой и музыкальной наукой.

В настоящее время в теоретическом подходе к проблеме родства тональностей наблюдаются две крайности. Первая — это убежденность в возможном создании универсальной, абсолютной системы распределения всех существующих тональностей по группам или степеням родства, безотказно действующей применительно к любым историко-стилистическим условиям. Отправной точкой для такого догматического в своей сущности подхода обычно служит принятая в школьном практическом курсе гармонии систематика тонального родства (с характерным для нее «номерным» обозначением степеней родства — первая, вторая, третья, иногда даже четвертая степень). Именно поэтому — стихийно или осознанно — возникают многочисленные попытки найти какую-либо новую, лучшую в сравнении с уже созданными, систему. В действительности поставленная цель не достигается: любая новая классификация тональностей не находит места ни в учебно-практическом, ни в научно-аналитическом применении. Иногда, даже приближаясь к тем или иным музыкальным стилям в большей мере, чем это было в известных старых системах, новая тут же отдаляется от других стилей или вступает с ними в противоречие, то есть в лучшем случае остается на уровне давно достигнутого положения вещей. Существующее в учебной практике распределение тональностей по степеням родства полезно и необходимо как оправдавший себя методический прием, способствующий усвоению материала учащимися. Именно такой целью руководствовался создатель первой системы родства тональностей — Римский-Корсаков, впервые выдвигая при этом идею родства тональностей и формулируя критерий этого родства (целесообразный с учебно-практической точки зрения, но оказывающийся в противоречии со многими явлениями художественного творчества, в том числе и с творчеством самого Римского-Корсакова). Здесь еще раз следует напомнить, что нельзя приравнивать учебно-методические задачи и приемы к научному постижению сложных явлений живого искусства.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

Вторая крайность заключается по существу в отрицании какого бы то ни было постоянного и объективного распорядка в родстве тональностей и выражает идею непрерывной изменчивости, согласно которой тональности неродственные постепенно превращаются в родственные (поскольку, например, в музыке последнего столетия неродственные тональности часто соприкасаются непосредственно между собою). Такая позиция менее всего связана с учебным курсом гармонии и декларирует свою обусловленность только исторически развивающейся художественной практикой. На самом же деле эта обусловленность оказывается мнимой, а сама позиция отличается обилием противоречий и недоговоренностей. Так, совершенно неясны границы и итоги процесса, в результате которого неродственные тональности станут родственными, неясно, какова при этом судьба тех тональных соотношений, которые ранее считались родственными, — останутся ли они таковыми, превратятся ли в свою противоположность или вообще будут изгнаны из обихода как безнадежно обветшавшие.

Конструктивно-эстетический смысл родства и неродства тональностей определяется значением их как специфических форм единства и контраста, всегда существенных для музыкальной организации. И «перевод» всех тональностей в родственные, игнорирующий и стирающий градации тональных контрастов, означал бы потерю одного из важнейших факторов этой организации, вследствие чего отпала бы и надобность не только в какой-либо систематике тонального родства, но и в самой постановке его проблемы.

В действительности область соотношений тональностей характеризуется одновременным проявлением качеств постоянства, стабильности, с одной стороны, и изменчивости, мобильности — с другой. Таким образом, в основе всех явлений тонального родства лежит специфическое, частное выражение общего диалектического двуединства подвижного и неподвижного, изменяющегося и неизменного. Так, например, соотношение C-dur и G-dur, бесспорно весьма родственных тональностей, достаточно определенно и постоянно: оно будет ощущаться и при непосредственном соединении тональностей, и на расстоянии. В то же время многочисленные факторы, неизбежно вступающие в действие в живой музыкальной ткани, о которых говорится в дальнейшем, всегда будут подчеркивать — по-разному в различных конкретных условиях — то привычное родство названных тональностей, то реально ощущаемую (и подчас значительную) их удаленность.

Интенсивность, отчетливость и яркость обоих качеств этого двуединства в живой музыкальной практике гибко варьируются, непрестанно выдвигая на передний план то одно, то другое качество. Это варьирование и оказывается объективной предпосылкой тех крайностей в теории тонального родства, о которых только что шла речь: каждая из них подхватывает и

абсолютизирует лишь одно из названных качеств, равно требующих внимания при разработке рассматриваемого теоретического вопроса. Системы тонального родства, стремящиеся к универсализму, по сути дела стараются зафиксировать неизменное и не учитывают изменяющегося. При абсолютизации изменяющегося, наоборот, игнорируется неизменное. А любое разъятие названного двуединства неизбежно повлечет за собою односторонний и потому, в конечном счете, неверный подход к исследуемому предмету.

Поэтому путь к решению вопроса о тональном родстве нельзя видеть ни в попытках создания новых универсальных систем, ни в декларативном снятии самого вопроса. Этот путь лежит через установление *принципа тонального родства*, учитывающего диалектику постоянного и изменчивого, неподвижного и движущегося в бесконечно многообразных тональных соотношениях, рождаемых живой художественной практикой. Такой принцип выражен во взаимодействии *ладофункционального критерия тонального родства* с сопровождающими и корректирующими его *дополнительными факторами тонального родства*.

§ 3. Ладофункциональный критерий тонального родства

Из существующих систем тонального родства легко извлекаются два критерия, сообразно которым тональности подразделяются на близкие, родственные и далекие, неродственные. Первый из этих критериев можно сформулировать как *общность звукового состава соотносимых тональностей*. Именно такое по существу определение родства тональностей — на основе общих для них аккордов — было предложено в системе Римского-Корсакова и так или иначе фигурировало в последующих системах. В соответствии с названным критерием тональности тем родственнее, чем больше они содержат общих тонов и аккордов.

Второй критерий может быть определен как *ладофункциональная связь тонических аккордов соотносимых тональностей*, а отсюда — как *ладофункциональная связь самих тональностей*. Впервые, как известно, характер соотношения тонических аккордов был положен в основу системы родства тональностей Б. Л. Яворским, затем И. В. Способиным в двух вариантах его системы. Особенно явственно выступает органическая связь ладофункционального критерия родства тональностей с ладофункциональной же концепцией тональной структуры музыкального целого, созданной С. И. Танеевым (хотя специально вопросами родства тональностей Танеев, насколько известно, не занимался). Связь эта объясняется тем, что лишь в реальном взаимодействии тональностей внутри художественно-конструк-

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

тивного единства, каким является музыкальное целое, устанавливается истинный характер их отношений, их подлинная родственность или неродственность. И вопрос о тональном родстве при этом включается в единую проблему тональной структуры музыкального целого. Сущность второго критерия родства тональностей раскрывается следующим образом: чем проще и активнее ладофункциональная связь их тонических аккордов (следовательно, и тональностей в целом), тем родственнее эти тональности, и, наоборот, — чем она сложнее и пассивнее, тем более тональности неродственны. Если, например, тональности соотносятся как D и T (G-dur и C-dur), то они родственнее, чем при соотношении S—T (F-dur — C-dur). Из этого же критерия вытекает, что субдоминанта диатонического соотношения будет более родственной, чем субдоминанта хроматическая (для C-dur родственнее F-dur, а не f-moll), а кварто-квинтовое или терцовое соотношение в диатонических либо, соответственно, хроматических условиях выражает большее родство тональностей, чем соотношение секундовое или тритоновое.

Критерий общности звукового состава при определении родства тональностей возник не столько как обобщение существенных связей и взаимодействия тональностей в художественных явлениях, сколько как руководство к построению модуляций с участием общего (посредствующего) аккорда. Множество таких модуляций встречается в музыке различных эпох, но особо важное значение они приобрели в учебном курсе гармонии. Здесь эти модуляции — и прежде всего постепенные переходы через две или три промежуточные тональности, включающие тональность минорной S для мажора или мажорной D для минора[1] — почти не оставляют места ничуть не менее распространенным в художественной практике другим последованиям тональностей, обходящимся и без общего аккорда, и без постепенных модуляций школьного типа. В различных трудах по гармонии, среди которых всегда преобладали практические руководства, многообразие модуляций также чаще всего сводится к модуляциям с общими аккордами. Но в конечном счете вопрос о тональном родстве — вопрос не о технике выполнения модуляций, а о характере качественных отношений между тональностями и вытекающем отсюда художественно-конструктивном эффекте их взаимодействия. Главный же недостаток критерия общности звукового состава заключается в том, что, создавая иллюзию материальной убедительности, он исходит в действительности от наиболее низкой иерархической

[1] Начинающие преподаватели гармонии, подыскивая примеры модуляций из художественной литературы, часто бывают озадачены крайней редкостью или почти полным отсутствием таких постепенных модуляций — не только в замкнутых, но и в разомкнутых разделах формы (одно из характерных противоречий между учебной и художественной практикой, о которых речь шла выше).

ступени музыкальной организации — от звукоряда, который сам по себе достаточно нейтрален и может служить совершенно различным целям. Поэтому при соотнесении высокоорганизованных явлений, какими обычно оказываются тональности, общность звукоряда сама по себе ничего не доказывает. И в определении родства тональностей эта общность имеет по существу значение не собственно критерия, а дополнительного, сопровождающего фактора. Такого рода фактор может оказать влияние на характер соотношения тональностей, может усилить или ослабить, подчеркнуть или затушевать их родство, но решающей роли не играет, подчиняясь всецело единому основополагающему критерию тонального родства — критерию ладофункционального соотношения тональностей.

Как говорилось, создавая систему тонального родства прежде всего в учебно-методических целях, Н. А. Римский-Корсаков принял за основу этой системы общность звукового состава тональностей (наличие общих для них аккордов-трезвучий). И в то же время, что чрезвычайно знаменательно, в своих определениях он вышел (хотя и стихийно) за поставленные им же самим рамки школьного критерия родства тональностей. Так, тональности первой степени родства определяются им как «...6 строев, которых *тонические трезвучия* (курсив мой. — *С. Г.*) заключаются в данном строе» (93, с. 309). В характеристике родства здесь нашли отражение и общность аккордового состава, и ладофункциональное соотношение тональностей. Более слабо это выражено в определении группы тональностей второй степени родства, в группе же третьей степени ладофункциональный критерий уже совсем не дает о себе знать. Нельзя не отметить также, что обозначение степеней родства порядковыми номерами само по себе в известной мере обезличивает качество соотношения тональностей. Таких обозначений тонального родства не придерживались в своих системах лишь Б. Л. Яворский и И. В. Способин.

§ 4. Дополнительные факторы тонального родства

В условиях конкретного музыкального целого ладофункциональный критерий родства тональностей всегда оказывается под корректирующим воздействием ряда факторов. Эти факторы, относящиеся к разным сферам музыкальной организации, обладающие различной силой и яркостью, образуют ряд явлений, подчиненных упомянутому критерию, и потому в дальнейшем называются дополнительными факторами тонального родства. Они действуют либо в одном направлении с ладофункциональным критерием, подтверждая и укрепляя его, либо составляют ту или иную оппозицию к нему, внося тем самым в общую картину родства тональностей характер-

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

ный элемент движения и оказываясь одним из частных проявлений принципа стремлений, не реализующихся до конца.

Под влиянием дополнительных факторов тонального родства складывается реальное ощущение различной близости, различной родственности одних и тех же тональностей в разных контекстных условиях. При этом возникают эффекты сближения далеких, неродственных или, наоборот, отдаления близких, родственных тональностей (первое, естественно, привлекает к себе обычно большее внимание в силу непосредственной яркости).

Среди дополнительных факторов тонального родства нужно выделить следующие.

1. Историко - стилистический контекст, в котором выступают соотносимые тональности. Это — наиболее крупное и сложное явление в сфере рассматриваемых факторов. С одной стороны, такой контекст представляет собою общую основу, во многом предопределяющую действие других факторов, и потому он должен быть отнесен к качественно иному, более высокому порядку музыкальной организации. С другой — его собственное воздействие на родство тональностей обнаруживается в одном ряду с действием остальных дополнительных факторов. Его первое, обобщающее значение раскрывается в разных аспектах при характеристике некоторых последующих факторов, второе нуждается в непосредственном специальном рассмотрении.

В музыке отдельных исторических периодов заметны тяготения к некоторым типам тональных соотношений, малохарактерным для других, особенно — более ранних периодов. Так, большетерцовые соотношения мажорных тональностей (например, C-dur — E-dur или C-dur — As-dur), редкие в эпоху Гайдна и Моцарта, были в большой мере освоены Бетховеном и Шубертом, а затем приобрели широкое распространение, становясь подчас своеобразным атрибутом стиля, у Листа, Римского-Корсакова и многих современных им или последующих композиторов. Родство тональностей в названных соотношениях несомненно воспринимается по-разному, соответственно различным историко-стилистическим условиям. То, что в одном случае оценивается как явно неродственное, в другом обнаруживает гораздо большую родственность, а в третьем производит впечатление весьма близкого родства. Возможно, что именно отсюда возник неверный вывод о постепенном превращении неродственных тональностей в родственные. На самом же деле происходящее значительно сложнее и многограннее.

Ощущение различной близости одних и тех же тональностей — результат меняющегося восприятия их сообразно различным контекстным условиям, следствие извлечения из их соотношений новых художественно-конструктивных эффектов, а не коренного изменения самих соотношений тональностей. Нечто сходное представляет собою меняющееся в зависимости от

разных средств сообщения восприятие расстояния между двумя географическими точками — при неизменности самого расстояния и разделяемых им точек. Изменение восприятия какого-либо явления всегда совершается путем соотнесения его с прежним восприятием, на фоне отчетливого представления о других, более ранних или первоначальных формах восприятия данного явления. И воспринимая по-новому то или иное соотношение тональностей, музыкальное сознание необходимо сравнивает наступившее новое с известным старым, изменившееся с исходным и постоянным.

Устанавливающаяся с течением времени привычность какого-либо соотношения тональностей в свою очередь предопределяет их восприятие как более родственных, нежели в предшествующее время. Но эта привычность, фиксируя одно из стремлений, не реализующихся до конца, лишь видоизменяет конкретное проявление критерия тонального родства, а не отменяет его. Так, например, E-dur, будучи освоенным в качестве отчетливой доминанты для C-dur (эта ладофункциональная связь была существенным залогом последовательного сближения обеих тональностей) и, несмотря на сложившуюся привычность названного соотношения, остается в более далеком родстве с C-dur, чем G-dur. При этом «старая» родственная тональность доминантовой функции отнюдь не вытесняется из обихода (и, разумеется, не переходит в разряд тональностей неродственных). Композиторы вводили E-dur наряду с G-dur не только потому, что исторический прогресс привел к освоению новой доминанты для C-dur и сделал ее привычной, но и вследствие того, что одновременно рассчитывали на эффект особой свежести ее звучания. И привычность некоторых тональных соотношений никак не грозит их конечным превращением в стертые общие места. О неограниченности интонационного обновления музыкального материала подробно говорилось выше. Показательно, например, что хроматические терцовые соотношения тональностей и аккордов, еще в начале текущего столетия нередко объявлявшиеся «устаревшими», с впечатляющей художественной яркостью вновь прозвучали в музыке Прокофьева.

Таким образом, последовательно возраставшей распространенностью соотношений неродственных тональностей и созданием определенной привычки к ним художественная практика подчеркивала возможность сближения этих тональностей. Вместе с тем конкретной трактовкой этих соотношений та же художественная практика постоянно акцентировала их необычность, неродственность, указывая на непреложную действенность основного критерия тонального родства.

Различные сближения неродственных тональностей, охватывая собою целые исторические периоды, иногда проявляются в рамках конкретного музыкального стиля, систематически оперирующего каким-либо характерным для него соотношением тональностей. Иначе говоря, эти сближения действуют на оди-

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

наковых основаниях и в крупном, общем, и в более мелком, частном плане. Так, мажорные тональности, отстоящие друг от друга на тритон, ощущаются в музыке Скрябина как достаточно родственные — не только в силу частого их соотнесения, но и на основе энгармонически общих для них альтерированных доминантовых аккордов. То же самое наблюдается, например, у Прокофьева в соотношении тональностей, отстоящих от главной на полтона вверх или особенно вниз. Но это никак не означает, что после Скрябина и Прокофьева во всех стилистических условиях по отношению к C-dur стали объективно более родственными Fis-dur, Des-dur или H-dur — у других композиторов, например у Метнера, эти соотношения будут восприниматься по-прежнему как весьма неродственные.

2. Общность звукового состава тональностей. В силу своей материальной определенности этот фактор, как уже говорилось, с давних пор избирался в качестве исходного критерия тонального родства — иногда в недифференцированном совмещении с ладофункциональным критерием, иногда же совершенно независимо от него. Сопутствуя ладофункциональному критерию, общность звукового состава может прямым образом усиливать или ослаблять ощущение родственности или неродственности соотносимых тональностей. Так, одни и те же тональности в одних своих ладовых формах имеют контрастный звуковой состав и обнаруживают значительную неродственность — например, натуральный C-dur и гармонический или мелодический h-moll. Однако те же самые тональности в других ладовых формах-вариантах могут не только сблизиться на основе общего звукоряда, но и вступить в отчетливое родство, образуя пару составляющих единой переменной структуры (лидийский C-dur — фригийский h-moll).

3. Диатонический или хроматический ступенный состав соотносимых тональностей — фактор, являющийся своеобразным ответвлением от предыдущего. Диатонический ступенный состав подчеркивает близость родственных тональностей и усиливает контраст неродственных, оказываясь поэтому в прямом соответствии с критерием тонального родства. Обильно хроматизированный ступенный состав сглаживает и ослабляет контраст не только родственных, но и любых неродственных тональностей, сближая их между собою.

4. Способ соединения тональностей. В музыкальном контексте соотносимые тональности могут находиться в непосредственном соседстве или на расстоянии. Отсюда легко может быть сделан вывод, что близость тональностей во времени способна сама по себе не только прояснить их действительное соотношение, но и усилить ощущение их родственности или неродственности, тогда как удаленность их друг от друга будет всячески приглушать это ощущение. Так и бывает во многих случаях. Однако в целом сказанное может служить лишь общим положением, которое по-разному конкретизируется и часто в большой мере корректируется особым фактором в виде способа соединения тональностей. Например, лаконичное и резкое движение в новую тональность может обострить контраст двух соседних даже достаточно родственных тональностей, вызвав впечатление уменьшившейся их родственности, а мягкость и плавность перехода в неродственную тональность будет в той или иной степени затушевывать ее неродственность. Точно так же связь тональностей на расстоянии — через ряд промежуточных тональных звеньев — далеко не однозначна по своим конкретным результатам. Это можно пояснить следующим.

Ближайшее родство таких тональностей, как параллельные, отчетливо выступает в самых различных стилистических условиях на протяжении всей истории музыки. Оно подчеркнуто, в частности, тем, что именно эти тональности с особенной легкостью и естественностью вступают в союз как составляющие целостной параллельно-переменной ладовой структуры. Но если параллельные тональности будут связаны между собою сложным модуляционным путем (например, если движение из C-dur в a-moll осуществляется через E-dur и Des-dur), то их соотношение приобретет явный оттенок неродственности. Тональность побочной партии первой части 6-й симфонии Чайковского — D-dur — завоевывается в длительном и напряженном тональном движении от исходного h-moll, которое заставляет забыть о том, что соединяются две наиболее родственные тональности. Следовательно, усложненный динамически или колористически способ достижения новой тональности может придать объективно даже наиболее родственным тональностям характер в той или иной мере неродственных.

Размещение тональностей в живом музыкальном контексте и те или иные способы их связи между собою оказываются, таким образом, почвой, на которой возникают эффекты сближения неродственных и отдаления родственных тональностей.

5. Четкость ладофункционального соотношения тональностей, вытекающая из размещения и способа связи их в контексте. Одни и те же тональности могут занять относительно друг друга более или менее четкое ладофункциональное положение и в зависимости от этого будут восприниматься как более или менее родственные. Например, Des-dur может быть поставлен в четкую позицию S высшего порядка, в позицию тональности ♭II ступени для C-dur и будет воспринят при этом как достаточно родственная к нему тональность. Но тот же Des-dur в условиях того же C-dur своим непосредственным окружением может быть весьма завуалирован в значении тональности ♭II ступени и тогда сильнее будет ощущаться его неродственность или известная нейтральность по отношению к C-dur.

6. Необратимость родства тональностей также оказывает сильное и непосредственное воздействие на восприя-

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

тие тональностей как более или менее родственных. В теории музыки распространено представление, что две тональности, независимо от порядка, в котором они следуют друг за другом, находятся в одном и том же родстве, то есть что тональное родство имеет обратимый характер. Нельзя не заметить, что такое представление в своей основе отчетливо отражает логику построения модуляций школьного типа (если на переход из тональности А в тональность Б затрачивается столько же усилий, сколько и на переход из Б в А, то, следовательно, соотношение А и Б ничем не отличается от соотношения Б и А). На самом же деле смысл тональностей и характер их родства меняется (и подчас весьма резко) при изменении их последования. G-dur относится к C-dur иначе, чем C-dur к G-dur (D и T — с одной стороны, S и T — с другой). Или: C-dur по отношению к h-moll является интенсивной S высшего порядка, тогда как h-moll по отношению к C-dur имеет довольно неопределенный характер (минорная вводнотоновая тональность не очень четкого доминантового значения).

Ни одна из существующих систем тонального родства не учитывает его необратимости (и в этом еще раз раскрывается значительная зависимость самих систем от учебной практики). С учетом же необратимости тонального родства количество тональностей внутри каждой системы по существу должно было бы удвоиться, поскольку в соотношении каждой пары тональностей необходимо должны фигурировать последования «туда» и «обратно». Исключением из необратимости тонального родства является лишь соотношение тональностей, отстоящих на тритон друг от друга: C-dur в ладофункциональном отношении будет для Fis-dur тем же, чем Fis-dur является для C-dur (то же самое обнаруживается в тритоновом соотношении и минорных тональностей). Лишь эффект фонизма тональностей при этом останется необратимым.

§ 5. Принцип тонального родства и классификация тональностей

Принцип тонального родства есть обобщенное выражение закономерностей музыкально-контекстного порядка, на основе которых складываются различные соотношения тональностей, воспринимаемые как многообразные варианты-градации их родственности или неродственности. Сущность этого принципа определяется единством двух начал: главного, постоянного и подчиненного, изменчивого, представленных ладофункциональным критерием и дополнительными факторами тонального родства. Через призму такого единства постигается конструктивная роль тональных связей, объединений и расчленений в музыкальном целом. Как уже отмечалось, взаимные связи ладофункционального критерия и дополнительных факторов тонального родства характеризуются либо их единонаправленным действием, либо противоречием заключенных в них разнонаправленных стремлений. Поэтому исходная расстановка сил, объединяемых принципом тонального родства, состоит в следующем.

Ладофункциональный критерий тонального родства — абстрагированное постоянное начало, в соответствии с которым тональности и их соотношения предстают как внутренне и внешне стабильные данности, как ладовые функции высшего порядка, отвлеченные от конкретных условий и форм их реального воплощения: от историко-стилистического контекста, ступенного состава, особенностей расположения в музыкальном целом, способов связи между собою. Внутри принципа тонального родства этот критерий образует некое константное «ядро».

Дополнительные факторы тонального родства выражают собою изменчивое и подвижное начало, характеризующее тональности и их соотношения как внутренне и внешне мобильные, конкретные в своей структуре и связях, в своей выразительности и красочности гибкие и многогранные конструктивные единицы музыкального целого. Внутри принципа тонального родства дополнительные факторы оказываются по отношению к «ядру» либо укрепляющими опорами, либо некими «взрывчатыми элементами».

Соотношение ладофункционального критерия и дополнительных факторов тонального родства в общих своих чертах подобно другим диалектическим соотношениям компонентов и факторов музыкальной организации — например, соотношению основных и переменных ладовых функций или — особенно — основных ладовых и фонических функций гармонии.

Характеризуемый принцип, будучи результатом научной разработки вопроса о тональном родстве, имеет основное значение в сфере музыкальной науки и связанного с нею анализа явлений живой художественной практики. Не выдвигая каких-либо методических рекомендаций к построению разного рода модуляционных упражнений, этот принцип не затрагивает практико-техническую часть учебного курса гармонии (где, как уже говорилось, ничем не заменимой по своей целесообразности остается система тонального родства Римского-Корсакова) и обращен лишь к научно-аналитической части специального курса в высших учебных заведениях. Эта часть предполагает ознакомление с рядом систем тонального родства, среди которых выделяются системы Яворского и Способина, по сравнению с другими в наибольшей мере приблизившиеся к явлениям художественной практики и тем самым совершившие переход от школьной теории музыки к собственно музыкальной науке.

Вместе с тем установление твердо регламентированной универсальной системы со строгим распределением всех существующих тональностей по особым группам и степеням родства представляется задачей, практически неразрешимой (все луч-

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

шее, что можно сделать на этом пути, было достигнуто в названных системах). Созданные и создаваемые вновь замкнутые системы тонального родства неизбежно исходят из абсолютизации какого-либо избранного критерия и не могут, естественно, учесть многочисленных «поправок» и «противодействий» — подчас весьма активных, — создаваемых дополнительными факторами. И в конечном счете любая такая система неминуемо становится застывшей схемой, вступающей в те или иные противоречия как с художественной практикой, так и с действительными целями музыкальной науки. Поэтому в настоящем курсе и предложен принцип тонального родства, основанный на гибком взаимокорректирующем сочетании ладофункционального критерия и дополнительных факторов.

Отраженный в принципе тонального родства подвижный и часто внутренне противоречивый характер соотношения тональностей вызывает иной подход к их классификации сравнительно с существующими системами. Естественно, что опорой для этой классификации должно служить главное и постоянное начало принципа — ладофункциональный критерий тонального родства. И в то же время, избегая односторонних категорических выводов, при этом необходимо учитывать многообразное реальное действие начала подчиненного и изменчивого — дополнительных факторов тонального родства.

Следует напомнить, что простота, четкость и активность ладофункционального соотношения тональностей обусловливают их родственность и, наоборот, — всякое проявление сложности, неопределенности и пассивности этого соотношения влечет за собою их неродственность. В известной мере высказанное положение конкретизируется тем, что, как говорилось, соотношение D—T (или M—T и особенно соотношение параллельное) есть признак большего родства, чем соотношение S—T; что диатоническое соотношение тональностей в целом чаще обеспечивает большее родство, чем соотношение хроматическое, а кварто-квинтовое или терцовое соотношение (соответственно, либо в диатонических, либо в хроматических условиях) в большей мере способствует близкому родству, чем соотношение секундовое или тритоновое. Но полностью вопрос о родственности или неродственности тональностей не исчерпывается только выяснением их ладофункционального соотношения: в любом случае нужно помнить, что тональности, даже наиболее родственные согласно ладофункциональному критерию, могут под воздействием дополнительных факторов обнаружить черты неродственности, а соотношению неродственных тональностей может быть придан характер родственности. Поясняя сказанное, можно обратиться к нескольким различным соотношениям тональностей.

G-dur по отношению к C-dur является нормативной, «классической» тональностью доминанты, освоенной в этом значении много столетий тому назад. По звуковому составу и общему

колориту, по легкости непосредственного модуляционного включения G-dur бесспорно оказывается также одной из самых родственных тональностей для C-dur. Таким образом, и ладофункциональный критерий, и ряд дополнительных факторов тонального родства в данном случае подтверждают ближайшую родственность названных тональностей. Более того, об этой родственности свидетельствует еще одно важное обстоятельство — подчеркнуто опорное, кардинальное положение тональностей T и D в тональной структуре музыкального целого. Известно, что тональное движение на начальном этапе музыкальной формы обычно направлено в сторону тональностей, наиболее близких к исходной. В музыке самых разных эпох существует бесчисленное множество начальных мажорных периодов, модулирующих в тональность мажорной доминанты, или мажорных сонатных экспозиций, где главная и побочная партии связаны аналогичным соотношением. Поэтому соотношение G-dur — C-dur будет одним из наиболее родственных с позиций как всех без исключения систем тонального родства, так и принципа тонального родства (только под сильным воздействием таких дополнительных факторов тонального родства, как, например, особая сложность модуляционного движения при значительном расстоянии во времени между тональностями, акцентируемая диатоничность одной из них и обильная хроматизированность другой, эта родственность может быть в той или иной мере поколебленной или завуалированной).

Аналогичным образом раскрывается отчетливо выраженная преобладающая родственность некоторых других тональностей (например, C-dur — a-moll) или их неродственность (например, C-dur — fis-moll или C-dur — Cis-dur), обусловленная параллелизмом ладофункционального критерия и дополнительных факторов тонального родства.

Иначе обстоит дело с отношениями таких тональностей, как, например, F-dur и E-dur к C-dur. Общность звукового состава и тонального колорита, как и легкость модуляционного сочленения, обеспечивают соотношению F-dur — C-dur, казалось бы, ту же степень родственности, которая характерна для соотношения G-dur — C-dur. Не случайно во всех существующих системах тонального родства F-dur и G-dur считаются одинаково близкими к C-dur. Яркое различие в звуковом составе и колорите, а также возможность плавного соединения лишь через промежуточную тональность характеризуют E-dur как более далекую, чем F-dur, тональность для C-dur. И все системы тонального родства (за исключением системы Яворского) относят E-dur к неродственным для C-dur тональностям. Однако, например, начальный период, модулирующий в тональность IV ступени, или сонатная экспозиция, содержащая побочную партию в этой тональности, — явление редкое. Мажорная же тональность III ступени в подобных случаях встречается весьма часто (побочные партии первых частей 16-й и 21-й сонат

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

Бетховена, «Прелюдов» Листа, начальные периоды Этюда As-dur, ор. 25 № 1 Шопена, первой части 4-й сонаты Скрябина и т. п.). В отличие от дополнительных факторов, устанавливающих родственность F-dur и неродственность E-dur по отношению к C-dur, ладофункциональный критерий в данном случае указывает на более родственный характер E-dur (яркая и сильная D, хотя и менее привычная, чем G-dur) и менее родственный F-dur (нормативная, «классическая» S).

Охарактеризованное противоречие между ладофункциональным критерием и дополнительными факторами, столь существенное для художественной практики, не может быть раскрыто и оценено в рамках любой системы тонального родства. Выявление и надлежащая оценка двойственного, колеблющегося характера родственности и неродственности тональностей возможны только с позиций принципа тонального родства.

В обобщенной классификации тональностей, вытекающей из принципа тонального родства, не может быть закрепления какой-либо тональности в одной раз и навсегда определенной «точке» родственности или неродственности. Здесь есть различные тональные соотношения, родственность или неродственность которых определяется ладофункциональным критерием и усиливается или ослабляется воздействием дополнительных факторов тонального родства. В одних из таких соотношений господствуют признаки родственности, в других — неродственности (и то и другое — следствие преобладающей единонаправленности ладофункционального критерия и дополнительных факторов), в третьих эти признаки по-разному колеблются, балансируют (следствие преобладающей разнонаправленности критерия и факторов). В исходящей отсюда классификации не может быть ряда тональных групп с постоянным числом тональностей — групп, отмечаемых порядковыми обозначениями степеней родства (первая, вторая и т. п. степени) или названиями, отражающими строение и ступенный состав ладовой структуры (диатоническое, мажоро-минорное, хроматическое и т. п. родство).

Сообразно принципу тонального родства, по отношению к любой данной тональности все остальные образуют *две тональные зоны — родственных и неродственных тональностей*. Обе зоны не разделяются твердо фиксируемой, неподвижной границей, а плавно смыкаются, «перетекают» одна в другую через тональности, балансирующие между родственными и неродственными (любая из таких тональностей легко проникает то в ту, то в другую зону). Последовательное возрастание или уменьшение тонального родства можно представить в виде соответствующей шкалы, на которой сравнительно плавное движение перемежается разного рода скачками. Однако получаемое таким образом расположение тональностей будет подтверждено в одних случаях и опровергнуто в других живым музыкальным контекстом.

Глава XVII

МОДУЛЯЦИЯ

§ 1. Взаимодействие тенденций тональной замкнутости и модуляционности как основа формирования ладотональной организации

Становление ладотональной организации музыкального целого и различных его частей совершается во взаимодействии двух противоположно устремленных сил, *двух тенденций: тональной замкнутости и модуляционности* (тональной разомкнутости). Противоречивое единство этих тенденций по сути есть специфическое ладотональное выражение уже известных, общих для всей системы музыкальной организации диалектических двуединств устойчивости и неустойчивости, объединения и расчленения, главенства и подчиненности. По-разному пронизывая развертывающуюся музыкальную ткань, образуя в ней одновременные сочетания разнонаправленных стремлений и движений, обе тенденции организуют ее на всех масштабных уровнях — от последования тонов и созвучий до последования крупных ладотональных построений и разделов.

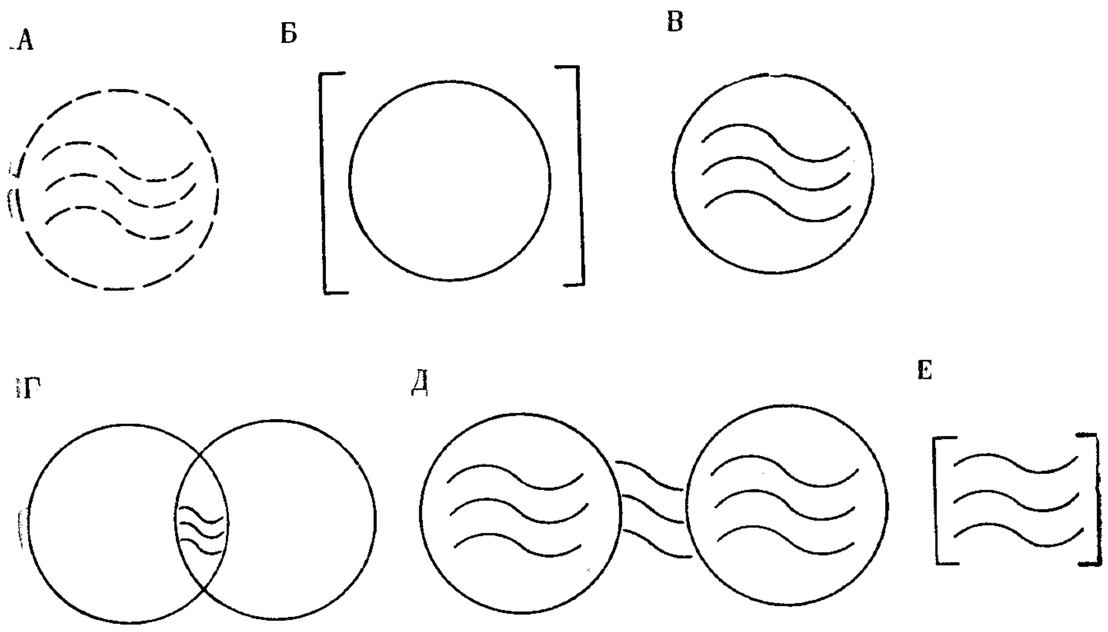
Тенденция тональной замкнутости, направленная к созданию целостности и централизованности ладотональной организации, к укреплению ее границ, действует в качестве своего рода центростремительной силы, ориентирующей ладофункциональное движение на утверждение тоники. Тенденция модуляционности, направленная к расчленению ладотональной организации, к расширению и преодолению ее границ, выступает как центробежная сила, ориентирующая ладофункциональное движение на отрицание тоники. Утверждая друг друга во взаимном отрицании, в разграничении и противоположении находя слияние и единство, эти тенденции в своем взаимодействии образуют основу жизнедеятельности ладотонального организма, его специфический конструктивный закон.

Поясняя и конкретизируя характер действия названных тенденций, можно дать им следующее определение: всякое движение к тонике (в виде тона, созвучия или тональности), направленное на ее утверждение, есть проявление тенденции тональной замкнутости; всякое движение от тоники (также любого масштаба и любой формы), направленное на ее отрицание и при этом неизбежно порождающее новых «претендентов» на роль тоники, есть проявление тенденции модуляционности. Данное определение формулирует исходный принцип, охватывающий и подчиняющий все масштабы и формы, в которых реально воплощается двуединство тенденций тональной замкнутости и модуляционности. Простейшим примером такого воплощения может служить распространенный гармонический оборот I—IV—V—I (T—S—D—T), часто встречающийся при

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

начальном экспонировании тональности. Движение от I к IV является модуляционным ходом, обозначающим удаление от Т и отрицание ее, движение от V к I возвращает к Т и утверждает ее с особой силой и полнотой после предшествовавшего отрицания и столкновения противоположных по своему характеру неустойчивых функций S и D. В более крупном плане вся система основных ладовых функций ярко выражает тенденцию тональной замкнутости, система переменных функций — тенденцию модуляционности.

Важнейшую закономерность взаимодействия тенденций тональной замкнутости и модуляционности составляют постоянные колебания, возрастания и спады интенсивности, связанные между собой обратной зависимостью: усиление одной тенденции неизбежно влечет за собою ослабление другой. Такие возрастания и спады образуют своего рода шкалу интенсивности обеих тенденций, на которой выделяются наиболее существенные конструктивные соотношения-варианты, представленные в приведенной ниже схеме (окружностью обозначена тенденция тональной замкнутости, волнистыми линиями — тенденция модуляционности):



Вариант А представляет некую первичную ладотональную «туманность», в которой обе тенденции выражены неотчетливо (поэтому в схеме им соответствуют не сплошные, а пунктирные линии). Такая общая приглушенность конструктивных контуров характерна для первоначальных форм ладовой структуры, где закономерности собственно музыкальной организации еще недостаточно активны и нередко поэтому разделяют формообразующие функции с различными внемузыкальными факто-

рами (в первую очередь, например, со словесным текстом). Недостаточность тональной замкнутости выражена здесь в слабости и неопределенности тонического центра, в легкости смены его другими звуковыми опорами и вытекающей отсюда множественности последних. Непрочность же ладотональной устойчивости неизбежно влечет за собой слабость и недостаточность сферы неустойчивости, не обладающей не только ладофункциональной дифференцированностью, но и четким выявлением контрастных ладовых функций вообще. И тенденция модуляционности, представляющая прежде всего ладотональную неустойчивость, оказывается вследствие этого пассивной, лишенной четкой направленности движения как к опоре, так и от опоры.

Вариант Б может показаться результатом, завершающим путь от первоначальных расплывчатых форм ладотональной организации к более поздним централизованным ее формам: максимальная интенсивность тенденции тональной замкнутости практически не оставляет здесь места для тенденции модуляционности, поскольку в ладофункциональном плане безраздельное господство единой тоники ничем не оспаривается. Однако ладотональная структура, воплощающая указанное соотношение обеих тенденций, никак не может считаться образцом особой конструктивной прочности и динамизма. Появившись только в XIX веке, она лишь весьма эпизодически охватывает собою либо относительно краткую часть крупного целого, либо миниатюрное целое и к тому же, как правило, изысканно звукописного, статически-красочного характера, что свидетельствует о ее специфических, своеобразно ограниченных возможностях и назначении.

Рассматриваемый вариант ладотональной организации имеет две разновидности.

Первая из них целиком исчерпывается мелодической, а иногда лишь фактурно-тембровой разработкой единственного длительно выдерживаемого аккорда (Вступление к «Золоту Рейна» Вагнера, начало «Ночи на горе Триглав» из «Млады» Римского-Корсакова и многие другие примеры протянутых «красующихся» аккордов в его операх, первая часть «Курских песен» Свиридова и т. п.). Тональная замкнутость, в данном случае ограниченная и стесненная своим собственным абсолютным господством, своего рода самодовлеющей гармонической устойчивостью, способна охарактеризовать конкретную ладотональную структуру, а тянущийся аккорд представить в качестве тонического, хотя ему при этом ничто не противопоставлено. Это — пример, отчетливо свидетельствующий о природной ориентированности музыкального сознания и всей системы музыкальной организации на первичную ладовую устойчивость. В то же время такой тонический аккорд самой своей продолжительностью все более усиливает ожидание его смены и вступления нового, контрастного ладотонального раздела.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

Вторая разновидность возникает в условиях, где кроме несомненной тоники есть одно или несколько противопоставляемых ей созвучий. Однако особенности тоники и ее окружения не дают им возможности принять какое-либо иное ладофункциональное значение. Иначе говоря, в этих условиях действуют только основные ладовые функции созвучий, стягивающие все к тонике, а функции переменные исключены. Так, в «Колыбельной» Des-dur, ор. 57 Шопена чередующиеся на тоническом органном пункте трезвучие тоники и доминантсептаккорд в силу самой структуры аккордов и их метрического размещения не приобретают каких-либо иных, дополнительных ладофункциональных значений. Не менее ярко проявляется это и в медленной части 4-й сонаты Мясковского. Простота и обычность тоники в виде минорного трезвучия и постоянное окружение ее фонически сложными альтерированными прилегающими созвучиями субдоминантового значения не позволяют всем названным созвучиям освободиться от неограниченного диктата основных ладовых функций. Тенденция тональной замкнутости в обеих ладотональных разновидностях варианта Б практически одинаково интенсивна. Но тоника внутри второй разновидности, свободная от самодовлеющего положения, оказывается несколько более четкой и действенной, а в движениях от тоники к контрастным созвучиям можно отметить логические признаки тенденции модуляционности, не материализующиеся в реальном звучании.

В связи с эпизодичностью варианта Б, а также с тем, что начальное историческое движение минует его, направляясь от А к В, на схеме он заключен в скобки.

Вариант В — первое вполне реальное, отчетливо воспринимаемое сочетание тенденций тональной замкнутости и модуляционности в рамках целостной ладотональной структуры. Это сочетание, обусловленное взаимодействием основных и переменных ладовых функций, создает активную и многогранную ладотональную структуру универсального характера, способную к воплощениям в бесконечно разнообразных конкретных формах. Для профессиональной музыки последних трех-четырех столетий такая структура в различных ее модификациях является нормой ладотональной организации.

Сущность ладотонального варианта В составляет противоречивое двуединство стремлений — главного и подчиненного, реализующегося и не реализующегося до конца, — что ведет одновременно к утверждению и отрицанию главной тоники, к интегрированию и дифференцированию общего гармонического движения, а отсюда — к чрезвычайно богатой, гибкой и разносторонней системе ладофункциональных связей. Преобладание тенденции тональной замкнутости, выявляемой в действии основных функций, прочно скрепляет всю структуру. Но здесь это никак не препятствует многообразным проявлениям тенденции модуляционности, которая выражается подчас в нескольких контрапунктирующих слоях переменных функций, расцвечивающих целое тонкими выразительными и красочными нюансами. Так, песня Лумира из «Млады» Римского-Корсакова основными ладовыми функциями очерчивает фригийский fis-moll, переменными — дорийский e-moll и миксолидийский A-dur, натуральные D-dur и h-moll. Подобная множественность переменных ладовых функций отражает вызревание в недрах простой ладовой структуры признаков составной, переменной структуры.

Вариант Г характеризует предельное для целостной ладотональной структуры усиление тенденции модуляционности и ослабление тенденции тональной замкнутости, что связано соответственно с максимальной интенсивностью переменных ладовых функций и с минимальной интенсивностью функций основных. Переменные функции в таких условиях приближаются по своей активности к основным, хотя, как уже известно, практически не могут достигнуть равенства с ними в этом отношении. Преобладание же основных функций (а следовательно, и тенденции тональной замкнутости) сохраняется лишь настолько, чтобы обеспечить общую целостность ладотональной структуры. Возникает ощущение, что рамки структуры раздвигаются, что сама структура разветвляется на несколько составляющих структур (две, как на схеме, или более), каждая из которых имеет свою тонику и другие ладовые функции. Так логически совершается переход из области простых структур с единой тоникой в область составных — переменных структур, где наряду с главной тоникой действует одна или несколько подчиненных, а любая из них обладает более мягким и непрочным характером, чем единственная тоника, возглавляющая простую структуру. Многообразные переменные структуры уступают поэтому в конструктивной энергии простым, но по-своему превосходят их в тонкости выразительных и красочных нюансов. Будучи с давних пор характерной принадлежностью народной музыки, переменные ладовые структуры сравнительно поздно (в основном со второй половины прошлого столетия) стали достоянием музыки профессиональной, значительно обогатив и расширив круг ее средств.

Вариант Д — еще один этап дальнейшего усиления тенденции модуляционности, которая на этот раз преодолевает тональную замкнутость, вследствие чего все компоненты рассмотренных предшествующих сочетаний оказываются в совершенно иных структурных границах и принимают качественно новые значения.

Тенденция модуляционности из внутритонального явления превращается при этом в явление межтональное и становится модуляционным сочленением образовавшихся двух различных, в принципе равноценных ладотональных структур, каждая из которых сама заключает внутренние тенденции тональной замкнутости и модуляционности, как и соответствующие им системы

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

основных и переменных ладовых функций. Исходная система основных ладовых функций распространяет свое действие лишь на первую из сочленяемых структур; аналогичная система функций переменных, превратившись в свою противоположность, составляет систему основных функций в пределах возникшей второй структуры. Все это известно из многовековой практики как собственно модуляция — совершившийся переход из одной ладотональной структуры в другую.

Если переменную структуру Г принять за ступень, непосредственно ведущую к варианту Д, то видно, что в результате последующего усиления тенденции модуляционности соподчиненные составляющие целостной переменной структуры становятся отдельными простыми структурами, которые соединяются между собой модуляциями охарактеризованного типа. Гранью, за которой целостная структура делится на части, а тенденция модуляционности выступает в виде собственно модуляции, следует считать логически допускаемое равенство интенсивности тенденций тональной замкнутости и модуляционности, основных и переменных ладовых функций.

Наконец, вариант Е выражает особое проявление модуляционности, освобожденной на некоторое время от взаимодействия с тональной замкнутостью. В этом плане он оказывается своеобразным «антиподом» варианта Б (и, будучи столь же эпизодическим, заключен на схеме в скобки). Специфическая ограниченность звуковой организации такого рода обусловливает ее возможность лишь в достаточно кратких частях целого — либо в различных вступительных и особенно связующих построениях, либо на отдельных этапах развивающих разделов формы, имеющих внетональный или межтональный характер. В этих построениях нередко встречается движение, не содержащее в себе какой-либо внутренней опоры, представляющее собою или постепенное становление готовящейся тональности, или некое скольжение, момент своеобразной ладотональной «невесомости» между двумя четкими тональными опорами. Абсолютизация же такого движения в качестве неизбежного следствия имеет атональность. Самодовлеющее проявление модуляционности практически уничтожает себя, так как по существу оно ниоткуда не возникает и никуда не ведет: отрицая двуединство тональной замкнутости и модуляционности в целом, оно не может выдвинуть взамен что-либо равноценное ему, в то время как смысл и назначение модуляционности во всех других ее проявлениях — это созидание и утверждение ладотональной организации музыки, а не ее отрицание и разрушение.

Охарактеризованные варианты и их последование нельзя рассматривать прямолинейно как этапы исторического развития ладовых структур, многое тогда сразу же будет противоречить действительному положению вещей. Реально наиболее ранний этап — А — отдаленно напоминает вариант Г (первичная, недостаточно четкая и упорядоченная ладовая структура со многими поочередно выступающими «претендентами» на роль тоники, но никак не переменная структура позднего времени). От А процесс исторического развития направляется к варианту В — простой монотоникальной структуре с ярко выраженным господством основных ладовых функций и отчетливым действием функций переменных и попутно к Д — межтональной модуляции, вначале в простых и немногочисленных ее формах. Лишь впоследствии возникает вариант Г в виде зрелых переменных структур, а также «экстремальные» варианты Б и Е.

Во всем этом есть нечто напоминающее, например, реальное появление тех или иных аккордов ранее всего в виде обращения, а уж значительно позже и в основном виде. Иначе говоря, историческая практика всегда содержит расхождения с чисто логической систематизацией фактов. Логически же охарактеризованные процессы и соответствующую им схему можно было бы считать обратимыми: в целом движение от начала к концу схемы иллюстрирует линию последовательного нарастания модуляционности, движение от конца к началу — линию нарастания тональной замкнутости.

§ 2. Виды и формы модуляции

Собственно модуляция есть частное проявление общей тенденции модуляционности, представляющее собою преодоление тональной замкнутости и выход за пределы целостной ладовой структуры, всегда ощущаемый как смена одной тональности другою [2]. Благодаря своему сильному и яркому эффекту такая модуляция была охарактеризована в теории музыки гораздо ранее всех других явлений модуляционности.

Модуляция имеет многообразные виды и формы, отличающиеся друг от друга глубиной преодоления тональной замкнутости, способом введения новой тональности, протяженностью, структурным воплощением, местоположением в музыкальной форме.

Большинству видов и форм модуляции свойствен достаточно радикальный характер, создаваемый новой тональностью с новой тоникой и новым ступенным составом. Однако нередко встречаются две разновидности модуляции, отличающиеся сугубо мягким, «половинчатым» характером: в одной из них осу-

[2] Известное определение модуляции И. В. Способиным гласит, что «модуляцией называется введение всякого инотонального элемента» (109, с. 39). Это определение во многом соответствует понятию тенденции модуляционности, предложенному в настоящем курсе, поскольку введение «инотонального элемента» различной интенсивности составляет сущность любого действия переменных ладовых функций — в том числе в переменных ладовых структурах, — как и любой собственно модуляции (варианты В, Г и Д в схеме).

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

ществляется лишь смена тоники при сохранении прежнего ступенного состава, в другой — смена ступенного состава при сохранении прежней тоники. Такой характер вполне допускает существование обеих модуляций в рамках замкнутой ладовой структуры без ущерба для целостности последней. Первая разновидность действует в переменных структурах при движении от одной тоники к другой, вторая — в ладовых структурах с вариантностью ступеней, что создает различные ладовые варианты одной и той же структуры. В то же время первая разновидность выступает иногда и как средство соединения различных тональностей, не образующих замкнутой составной структуры. Вторая разновидность остается при любых обстоятельствах явлением внутритональным. Но в силу структурной симметрии, а главное — по сближающему эти модуляции общему смягченному характеру их можно объединить под названием *внутритональных модуляций*.

По способу введения новой тональности модуляции в наиболее крупном плане делятся на *постепенные* и *внезапные*.

Постепенные модуляции характеризуются движением по родственным (или достаточно родственным) тональностям, что в целом сообщает их звучанию плавность и мягкость. Многие постепенные модуляции явились, по-видимому, исторически наиболее ранней формой модуляций вообще.

Внезапные модуляции осуществляются как неожиданный, лаконичный и подчас резкий поворот в новую тональность. В этой сфере выделяются две разновидности: *внезапные модуляции без энгармонизма* (например, через аккорды ♭ II, ♭ III, ♭ VI и ♭ VII ступеней мажора, фигурирующие в качестве общих аккордов) и *модуляции энгармонические*, всегда заключающие в себе яркий эффект особой неожиданности и изысканности, связанный с энгармоническими переключениями общих аккордов. Из внезапных модуляций наиболее ранними являются некоторые формы энгармонической модуляции (модуляция через уменьшенный септаккорд в эпоху И. С. Баха, через аккорд с увеличенной секстой на ♭ VI ступени — сначала в миноре, а затем и в мажоре у венских классиков). Внезапные модуляции без энгармонизма в основном принадлежат музыке XIX (особенно второй половины) и XX века.

В фактурном отношении модуляции могут быть оформлены как *модуляции гармонические*, осуществляемые в четких последованиях созвучий-аккордов, *модуляции мелодические*, где модуляционное движение сосредоточивается в мелодически активных связующих ходах голосов (нередко — в одноголосной модулирующей связке между тональностями), или, наконец, *модуляции мелодико-гармонические*, сочетающие в различных вариантах и пропорциях признаки двух предшествующих фактурных разновидностей. К

мелодико-гармоническим относится, в частности, модуляция-сопоставление с общим для соприкасающихся тональностей тоном (пример 119; часто общим тоном связываются доминантовые аккорды различных тональностей или тоники однотерцовых тональностей).

По местоположению в музыкальной форме модуляции подразделяются на следующие три вида.

1. Модуляция, завершающая какой-либо раздел формы (например, первую часть трехчастной формы) или относительно законченное построение (период, иногда — предложение), называется *переходом*. Для модуляций-переходов характерна обстоятельность, фундаментальность подготовки и прочность кадансового закрепления вновь достигнутой тональности.

2. Модуляция, включающаяся в середине построения и обычно представляющая кратковременный выход из главной тональности, называется *отклонением*. Своим положением в контексте и общим характером модуляции-отклонения более всего напоминают неаккордовые тоны на слабых долях такта в виде проходящих или вспомогательных нот. Подобно нескольким взятым подряд проходящим, отклонения в некоторых случаях образуют достаточно длительную цепь (иногда завершаемую переходом), особенно часто — в зонах усиленного модулирования внутри развивающих разделов формы. Такая цепь отклонений нередко оказывается модулирующей секвенцией того или иного вида.

3. Модуляция, возникающая на гранях разделов формы и подчеркнуто лишенная непосредственной связи между тональностями этих разделов, называется *сопоставлением*. Модуляция-сопоставление является достаточно резким скачком из одной тональности в другую, параллельно которому обычно происходят внезапные смены тематизма, фактуры, темпа и т. п. Особенно привлекают внимание сопоставления далеких тональностей, соприкасающихся своими тоническими аккордами. Практически не менее распространены, хотя внешне и не столь эффектны, сопоставления близких тональностей (в том числе максимально близких), а также тональностей, соприкасающихся нетоническими аккордами. Но в обобщенном представлении об этом виде модуляции, как правило, господствуют впечатления от далеких тональных скачков.

В модуляционном движении всех видов, за исключением сопоставлений, существенна роль модулирующего и общего (посредствующего) аккорда.

Модулирующий аккорд своим появлением обозначает наступление новой тональности. Естественно, что в качестве модулирующих чаще всего выступают аккорды доминантовой функции, не только наиболее открыто, непосредственно и сильно устремленные к тонике, но и в большинстве случаев сами по себе достаточно определенно характеризующие ту тональность, которой они принадлежат. Однако начиная с

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

XIX века роль модулирующих аккордов берут на себя и субдоминанты — особенно диссонирующие и также четко указывающие на свою тональную принадлежность (например, ♭ II_5^6). Появившись впервые у Шопена, такие модулирующие аккорды становятся в дальнейшем характерным стилистическим штрихом гармонии Брамса, особенно — Рахманинова, отчасти Прокофьева.

Общий (посредствующий) аккорд, входя в неизменном или энгармонически переключаемом виде в состав соединяемых тональностей, придает их сочленению наибольшую связность и прочность — особенно, если он имеет значение субдоминанты для последующей тональности. В то же время он не является столь необходимым звеном модуляционного процесса, как аккорд модулирующий, о чем свидетельствует нередкое его отсутствие в модуляциях, известных из музыки XIX—XX столетий.

Глава XVIII

ТОНАЛЬНАЯ СТРУКТУРА МУЗЫКАЛЬНОГО ЦЕЛОГО

§ 1. Ладофункциональная основа тональной структуры

В наиболее общем определении тональная структура музыкального целого есть система взаимодействия тональностей, организующая и скрепляющая форму музыкального произведения.

Поясняя данное определение, следует указать, что в состав названной системы наряду с тонально-опорными ее частями (ладовыми структурами, собственно тональностями) различных видов, различной развитости и протяженности, замкнутыми и разомкнутыми входят тонально-неопорные части — разного рода вступительные, модуляционно-связующие, интермедийно-вспомогательные построения, в том числе внетонального или межтонального характера. Сложное и многогранное взаимодействие тонально-опорных частей осуществляется как в непосредственном их сцеплении, так и на расстоянии. Музыкальное же целое, организуемое системой взаимодействия всех названных частей, представляет собою произведение любого масштаба и формы, вполне или относительно законченное — от инструментальной миниатюры до части крупной циклической формы или всего цикла, от песни и романса до оперных картин и действий или всей оперы.

Порядок, в котором взаимодействующие тональные части размещаются внутри данного музыкального целого, образует тональный план последнего.

Поскольку главной, опорной ячейкой тональной структуры

является наиболее крупная ладогармоническая единица — тональность, — то в области именно этой структуры с особенной полнотой раскрывается действие гармонии в широкоохватном, собственно формообразующем плане, а тональная структура в целом выступает как один из самых крупномасштабных и сложных факторов музыкальной организации.

Кардинальный вопрос теории тональной структуры — вопрос о принципе, сообразно которому процесс взаимодействия тональностей становится активной силой музыкального формообразования, об основах этого принципа, определяющих содержание и направленность названного процесса. Без представления о таком принципе и его основах в сфере тональной структуры возможна по сути лишь констатация разрозненных и к тому же самых очевидных фактов. Так, можно, например, заметить, что музыкальное произведение, начинаясь и кончаясь в одной и той же тональности, скрепляется рамками этой тональности. Можно также обнаружить, что в музыке XVII—XVIII столетий или в небольших по размеру формах число затронутых тональностей и модуляций обычно бывает меньшим, чем в более поздней музыке или в сочинениях крупных форм. В первом случае чаще затрагиваются родственные тональности, соединяемые плавными, постепенными модуляциями, во втором фигурирует более широкий круг тональностей, в том числе весьма неродственных, а формы модуляций очень разнообразны. Очевидно, что в некоторых разделах формы модулирование бывает более интенсивным и учащенным, чем в других. Наконец, какая-либо тональность в одних условиях привлекает к себе внимание своей подчеркнутой выразительно-красочной значительностью, в других же ничем не выделяется. Но подобные наблюдения и характеристики, будучи сами по себе справедливыми, обращены к разнообразным следствиям, оставляя в стороне порождающие и объединяющие их причины.

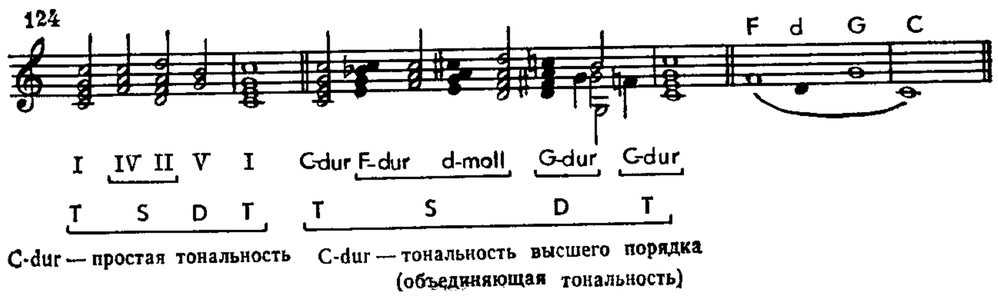
Начальная разработка теории тональной структуры принадлежит С. И. Танееву, а сформулированные им при этом научные положения явились непосредственным результатом анализа тональных планов бетховенских сонат (см. об этом: 13 и особенно 113). Такой объект анализа примечателен в двух отношениях, о чем следует сказать потому, что в данном случае с особенной наглядностью раскрывается связь явлений художественной практики с возникающей на их основе теоретической концепцией.

Во-первых, закономерности формообразующего действия гармонии Танеев наблюдал на образцах наиболее развитой и высокоорганизованной крупной музыкальной формы — сонатной, исторически обобщившей и сосредоточившей в себе самые действенные средства имманентно-музыкального формообразования. Во-вторых, избранные Танеевым образцы сонатной формы принадлежат Бетховену, гармония которого во многом

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

является своеобразным средоточием активных формообразующих средств ладофункциональной природы. Поэтому вполне естественно, что танеевская теория тональной структуры представляет собою концепцию ярко выраженного ладофункционального характера. Но это никак не означает, что она ограничена закономерностями лишь бетховенского стиля: основы и принцип тональной структуры в целом при самых различных исторических модификациях и конкретных воплощениях существенны для музыки и добетховенского, и послебетховенского периода. Огромная конструктивная сила ладофункциональных закономерностей, сконцентрированная в бетховенской гармонии, могла лишь способствовать мысли Танеева в раскрытии важнейшей, первичной основы тональной структуры. Эту основу составляют ладофункциональные связи тональностей, взаимодействующих внутри музыкального целого.

Сам Танеев так характеризует ладофункциональную основу тональной структуры: «Подобно тому как тональность вносит связь и единство в ряд принадлежащих ей аккордов, так ряд тональностей может объединяться тональностью высшего порядка. Назовем такую тональность объединяющею» (113, с. 226). И далее следует пояснение в виде прокомментированного нотного примера: «Если, например, в каденции C-dur [...] сделать отклонения в тональности, соответствующие отдельным ее аккордам [...], то эти тональности сохранят между собою ту же связь, какую имели аккорды каденции, а их объединяющей тональностью будет C-dur» (113, с. 226—227):



Сказанное Танеевым означает, что каждую тональность, входящую в состав музыкального целого, следует рассматривать как укрупненную ладовую функцию, как ладовую функцию (T, S, D или M) высшего порядка. Сообразно этому, главная тональность, которой начинается и заканчивается музыкальное произведение, его главная объединяющая тональность есть основная T высшего порядка, а все остальные тональности будут по отношению к ней неустойчивыми функциями, то есть S, D или M высшего порядка. В то же время особенно в условиях крупных музыкальных форм каждая из неустойчивых функций высшего порядка может оказаться местной объединяющей тональностью, местной (переменной) T высшего порядка с соответствующими ей местными (переменными) ладовыми функциями — также высшего порядка. Так, если главная тональность всего произведения, главная T высшего порядка фигурирует, например, как тональность главной темы в сонатной форме, как тональность крайних частей в трехчастной форме, то местная (переменная) T высшего порядка может быть представлена тональностью побочной темы в сонатной форме, тональностью средней части в трехчастной форме, тональностью какого-либо эпизода в форме рондо и т. п.[3]. Следовательно, в системе ладовых функций высшего порядка обнаруживаются и действуют основные и переменные ладовые функции высшего порядка, воспроизводящие в укрупненном плане систему внутренней организации обычной ладовой структуры. Тональная же структура музыкального целого с наполняющими ее ладофункциональными связями может быть представлена как ладовая структура, перенесенная на более высокий уровень музыкальной организации, как ладовая структура высшего порядка.

В связи с определением роли тональностей в рамках музыкального целого как ладовых функций высшего порядка естественно возникает вопрос о степени отчетливости и действенности этих функций.

Сферы действия ладофункциональных связей представляют три иерархических звена: последование тонов — последование созвучий — последование тональностей. Носители ладовых функций в этих сферах обладают звуковой массой различного объема, весомости и протяженности (тон — звуковая точка; созвучие — вертикальная, единовременная совокупность нескольких звуковых точек; тональность — горизонтальная, разновременная совокупность ряда тонов и созвучий). Отсюда можно предположить, что общий характер ладовой функции, в целом определяемый степенью непосредственной выявленности, четкости и степенью интенсивности, глубины и широты действия, должен находиться в прямой зависимости от общих материальных свойств ее носителя. Тон и созвучие подтверждают такое предположение полностью, тональность — лишь частично.

Последование тонов одноголосной мелодии образует сферу наиболее миниатюрного, мягкого и легкого выявления и действия ладовых функций. Нередко ладовая функция тона, оцениваемая почти сразу же вслед за его звучанием, воспринимается не столько в значении четкой T, D, S или M, сколько в качестве первозданного устоя или неустоя. Степень выявлен-

[3] Сходные положения об основных и переменных ладовых функциях тональностей, об их ладофункциональном и выразительно-красочном назначении высказаны М. А. Этингером (146, с. 67—68).

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

ности и интенсивности своеобразно приглушенных мелодических ладовых функций следует считать наименьшей.

Последование созвучий в пределах тональности — сфера своего рода нормативного выявления и действия ладовых функций. Функции созвучий оцениваются на весьма кратком отрезке времени и в большинстве случаев четко воспринимаются как основные и переменные гармонические функции T, D, S или M, в отдельных же случаях — как особые многозвучные формы ладового устоя или неустоя.

Последование тональностей оказывается сферой наиболее крупного, протяженного выявления и действия ладовых функций, которые приобретают при этом двойственный характер. Ладовая функция тональности часто воспринимается как несколько скрытая, завуалированная в связи с тем, что для ее оценки требуется гораздо больше времени, чем для оценки ладовой функции созвучия. По общему смягченному характеру выявления ладовые функции тона и тональности оказываются сходными между собою, создавая своего рода обрамляющую арку относительно нормативной ладовой функции созвучия. Но если смягченность выявления ладовой функции тона возникает потому, что сам носитель этой функции «слишком мал», то аналогичное свойство ладовой функции тональности обусловлено тем, что этот носитель «слишком велик». Интенсивность же ладовой функции тональности, ее энергия и радиус формообразующего действия, которые раскрываются в конечном результате, весьма значительны, что и обеспечивает большой конструктивный потенциал тональности в музыкальном целом. В этом плане ладовая функция тональности не только не уступает функции созвучия, но и превосходит ее.

§ 2. Ладофункциональная основа тональной структуры в соотнесении с общими контурами музыкальной формы

В высказываниях Танеева о тональной структуре содержится важное указание на особый момент тонального движения, в который определяется объединяющая тональность (главная или местная). Это — момент противоречивого взаимодействия неустойчивых тональностей, имеющих функции S и D, необходимым следствием которого оказывается ясное ощущение объединяющей тональности в качестве T высшего порядка, возникающее раньше ее появления. Именно в такой момент, по наблюдениям Танеева, часто вводится новый тематический материал, новая фактура, новое ритмическое движение, меняется динамика звучания. Иначе говоря, формообразующие действия тональной структуры и других факторов музыкального целого находятся во взаимообусловленной связи, а в качествах тональной структуры отражается общий образно-эмоциональный строй музыки. Об этом говорит Танеев, ссылаясь на тональный план разработки в первой части сонаты As-dur, op. 110 Бетховена (последование тональностей f-moll — Des-dur — b-moll, само по себе не определяющее в качестве конечного вывода тональность репризы — As-dur): «Этот модуляционный план не заключает в себе элементов движения и эстетически оправдывается спокойным характером музыки, которому соответствует также и однородность тематического материала: все время проводится одна первая тема» (113, с. 227).

Важнейшим возбудителем тонально-гармонического движения Танеев считает тритоновые соотношения между тонами тонических аккордов, предвосхищая тем самым исходный принцип системы тонального родства Б. Л. Яворского. Танеев пишет: «Если из двух рядом стоящих аккордов каждый заключает в себе по звуку тритона, то эти аккорды получают стремление к тонике. Отсюда возможность дать почувствовать данную тональность ранее появления тонического трезвучия [...]. То же самое происходит и при сопоставлении объединенных тональностей» (113, с. 230). До некоторой степени аналогичную тритону роль способна играть в охарактеризованном плане, по Танееву, увеличенная секунда.

В наиболее общем виде ладофункциональная основа тональной структуры различных масштабов и развитости складывается из трех характерных фаз: 1) начальная устойчивость, экспонируемая или достигаемая в становлении главной тональности — основной T высшего порядка; 2) отклонение от устойчивости, ее отрицание, достигаемое введением подчиненных тональностей — неустойчивых функций высшего порядка — и образующее фазу контраста, движения и развития; 3) восстановление устойчивости, отрицающее предшествующую неустойчивость, возвращение главной тональности на новом, более высоком уровне — как итог предшествующего контраста и развития, как репризное объединение целого.

Такие очертания тональной структуры, создаваемые ее главными ладофункциональными фазами, соответствуют синтезу общих принципов музыкального формообразования в виде контраста, замкнутого повторностью. Именно это соответствие способствует единству, стройности и прочности музыкальной формы, а ее тональные грани оказываются совпадающими с ее же гранями тематическими, фактурными и другими.

С другой стороны, названные ладофункциональные фазы тональной структуры есть не что иное, как воспроизведение на уровне ладовых функций высшего порядка тех закономерностей и свойств первичных музыкальных явлений, которые исчерпываются предельно лаконичными соотношениями устоя и неустоя. Именно в силу своей первозданной простоты ладофункциональный распорядок T — не-T — T оказывается универсальным и охватывает в музыке буквально все — от древнейшего малозвучного напева или наигрыша до произведения широко разветвленной и высокоорганизованной формы. Естественно, что

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

общая закономерность допускает множество вариантов в своих конкретных воплощениях. Так, например, начальная устойчивость в ряде форм может быть нарушена и восстановлена многократно (рондообразность тональной структуры). Она может быть своеобразно «разделена» между несколькими начальными частями формы целого (например, между главной и побочной темами сонатной экспозиции, тональности которых выступают в качестве основной и переменной тоники высшего порядка). Наконец, начальная устойчивость в одних случаях имеет рельефно очерченный, фундаментальный облик, в других — приобретает характер своего рода излучений скрытого, «замаскированного» источника ладотональной устойчивости.

Многообразные проявления неустойчивости зависят от конкретного характера и размеров музыкального целого. Диапазон их простирается от введения, например, одной достаточно близкой тональности в середине миниатюрной трехчастной формы (тональность доминантового значения, иногда параллельная или одноименная тональность) до последования в рамках крупных форм многих разномасштабных построений, уходящих далеко от главной тональности, концентрирующих ладотональную неустойчивость и включающих разного рода межтональные и внетональные этапы в общее тональное движение.

Главная тональность — основная T высшего порядка, помещаясь в начале и конце музыкального целого, создает прочные скрепляющие рамки музыкальной формы. Но часто начальному появлению главной тональности и одновременно изложению главной темы произведения предшествует вступительное построение. В построениях такого рода нередко затрагивается ряд подчиненных тональностей, после чего вступает главная тональность в качестве объединяющей и при этом излагается тема. Таково, например, соотношение вступления и начала Allegro в первой части 1-й симфонии Бетховена:

F-dur — прерв. оборот — G-dur — D C-dur в C-dur	C-dur Allegro
Вступление	гл. тема

Иногда во вступлении параллельно подготовке главной тональности происходит постепенное формирование темы из ее отдельных частиц и начальных фрагментов. Полностью же тема впервые появляется одновременно с окончательным прояснением и установлением главной тональности. Таким образом, момент подготовки и формирования главной тональности оказывается и моментом подготовки и формирования главной темы (как, например, во вступительном разделе главной партии — до появления собственно главной темы — первой части 9-й симфонии Бетховена или во вступлении к Allegro первой части

6-й симфонии Чайковского). В музыке второй половины XIX и особенно XX века вступления нередко представляют собою внетональные образования, из таинственной «туманности» которых возникает главная тональность с изложением темы (вступление к первой части «Фауст-симфонии» Листа, вступление «Франчески да Римини» Чайковского, вступления к различным частям цикла в некоторых симфониях Мясковского и т. п.).

После устойчивой фазы тональной структуры — начальной части формы в главной тональности с изложением главной темы — вступает неустойчивая фаза, состоящая из нескольких неустойчивых тональных звеньев различных ладовых функций.

В большинстве случаев первым неустойчивым звеном, к которому направлено модуляционное движение из главной тональности, оказываются тональности доминантовой функции. Объясняется это тем, что доминанта более родственна по отношению к тонике и в то же время более активно взаимодействует с ней, чем субдоминанта. А для последовательной ладофункциональной «драматургии» тональной структуры оказывается во многих случаях рациональной такая планировка, где более контрастное, далекое появляется вслед за менее контрастным, близким, что соответствует тому принципу развертывания музыкального целого, который Серов называл «возрастанием интереса», а Асафьев — «направленностью формы». Кроме того, последование тональностей — ладовых функций высшего порядка — вообще отличается, как известно, от последования созвучий с их ладовыми функциями иным размещением неустойчивых звеньев. Для последования созвучий более нормативным является предшествование субдоминанты доминанте, а не наоборот (хотя последнее встречается не так уж редко). Различие это связано не только с временными масштабами, с протяженностью самих звеньев, но и с характером выявления их ладовых функций (более смягченным у тональностей, более острым и непосредственным у созвучий). Впрочем, иногда размещение неустойчивых звеньев тональной структуры соответствует размещению созвучий неустойчивых функций (Концертный этюд Des-dur Листа). Доминантовое звено тональной структуры, если оно оказывается, например, тональностью побочной и заключительной партий в экспозиции сонатной формы, составляет второй тональный центр, часто выступая в роли местной объединяющей тональности с переменной функцией T высшего порядка.

Второе неустойчивое звено тональной структуры — субдоминантовое — не только подчеркнуто контрастирует в ладофункциональном отношении обоим предшествующим звеньям, но и часто совпадает с разделами интенсивного тематического развития (например, с разработкой сонатной формы). Ладотональная неустойчивость, «конфликтность» субдоминантового звена,

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

усиленная нередко последовательным сгущением интенсивности этой функции (разработка первой части «Аппассионаты» Бетховена), а также введением ряда далеких тональностей, подчеркивается в целом более частым, чем в других звеньях, модулированием, включением разнообразных межтональных построений, более частой сменой фактуры, более дробным (то есть также неустойчивым) изложением тематического материала. Разработки, имеющие особенно напряженный, взрывчатый характер, нередко завершаются доминантовой подготовкой репризы, образуя вместе с началом последней зону кульминации всей формы.

Столкновение доминантового и субдоминантового звеньев тональной структуры имеет в качестве необходимого результата и вывода — независимо от конкретной формы произведения — репризное появление главной тональности, основной T высшего порядка, которая во многих случаях укрепляется еще и кодой.

Так из общих контуров тональной структуры музыкального целого вырисовывается ее обобщающая ладофункциональная формула T—D—S—T, в которой каждое звено (за исключением крайних) может быть представлено не одной, а несколькими тональностями одной ладовой функции. Этой формулой, как известно, на протяжении длительного времени, от конца XVII — начала XVIII века до наших дней, охватывается множество музыкальных форм — от обычного периода (в том числе являющегося составной частью более крупной формы — см., например, тождественные по ладофункциональной структуре начальные периоды в первой части «Венского карнавала» Шумана и в Прелюдии cis-moll, op. 11 Скрябина) до развитой сонатной формы. Нередко в зависимости от конкретных условий ладофункциональная формула тональной структуры принимает вид различных вариантов — сокращенных или расширенных, где устойчивое звено отрицается и восстанавливается неоднократно (T—D—T, T—S—T, T—D—T—S—T и т. п.).

§ 3. Фоническая основа тональной структуры

Компоненты и факторы гармонии с давних пор рассматриваются теорией музыки преимущественно в одном аспекте музыкальной организации — структурно-логическом, ладофункциональном, и гораздо менее в другом — выразительно-красочном, фоническом. Главная причина этого заключена в общем значении и характере самих ладофункциональных и фонических явлений: конструктивно-первичная «материальная» сила и определенность ладофункциональных связей легче поддаются теоретической систематизации и обобщениям, нежели конструктивно-вторичная прихотливо-изменчивая и «неуловимая» сущность фонических эффектов. В то же время для любой

сферы музыкальной организации, в том числе для тональной структуры, важно формообразующее единство всех оснований структурно-логического и выразительно-красочного порядка. Поэтому и основания тональной структуры нельзя сводить лишь к ладофункциональным закономерностям, несмотря на всю их фундаментальность.

Наиболее распространенное в наше время определение гласит, что «тональностью называется высотное положение лада» (110, с. 91). С этим нельзя не согласиться. Однако, исходя из буквального понимания указанного определения, можно сделать неверный вывод, что C-dur и A-dur, fis-moll и b-moll и другие тональности отличаются друг от друга лишь своей абсолютной высотой. В художественной практике каждая тональность, имея ряд весьма существенных общих структурных качеств с другими тональностями, обладает не только особой высотой, но и совершенно неповторимым, только ей присущим индивидуальным обликом, свойственной именно ей семантикой — эмоционально-образной характеристичностью, выразительностью и колоритом. В образовании этой семантики и закреплении ее в общественном музыкальном сознании огромную роль сыграли исторически сложившиеся традиции, во многом связанные также и с личным отношением композиторов к выразительным и красочным ресурсам тональностей. Художественной силой своих произведений композиторы сумели «убедить» слушателей не только в обоснованности этого отношения, но и в объективно свойственном той или иной тональности интонационно-семантическом по существу значении. Такое осмысление различных тональностей наблюдается примерно с конца XVII — начала XVIII века. Достаточно напомнить о традициях пасторально-идиллического F-dur, ламентозного g-moll, напряженно-драматического и скорбного h-moll, патетического c-moll и т. п. Не случайно при огромном числе произведений, созданных Моцартом, почти половина их имеет в качестве основной тональности сияюще солнечный D-dur, а как антитеза ему выступает одноименная тональность — трагически роковой d-moll («Реквием», Концерт для фортепиано с оркестром, Струнный квартет, ряд страниц «Дон-Жуана» и др.). Зато h-moll, приобретший особую значительность у И. С. Баха, у Моцарта в качестве основной тональности произведения встречается всего лишь раз — в фортепианной пьесе Adagio (KV 540) [4]. Известное пристрастие Балакирева к тональностям h-moll, Des-dur и D-dur или Прокофьева к C-dur является также свидетельством избирательного подхода композиторов к тональностям. Можно, наконец, указать на обилие Des-dur и E-dur в качестве тональностей сочинений, тем и эпизодов углубленно-лирического ха-

[4] О количественном соотношении тональностей D-dur и h-moll у Моцарта сообщено В. Н. Рукавишниковым. См. также: 98, с. 76.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

рактера в музыке XIX—XX столетий, на явление лейттональностей (например, h-moll и F-dur в «Сказании о граде Китеже» Римского-Корсакова), на совершенно разный колорит звучания энгармонически равных, абсолютно совпадающих по высоте тональностей, на различение «диезности» или «бемольности» тональностей, на их цветовое восприятие (у Римского-Корсакова, Скрябина) и т. п.

Таким образом, тональности постоянно наделялись особым выразительно-красочным смыслом, который, зарождаясь как специфическое проявление личного звукосозерцания композитора и опираясь на объективные предпосылки, с течением времени становился общезначимым. В этом процессе тональности приобрели значение своеобразных интонационно-семантических вех, в известной мере подобных различным музыкально-жанровым признакам.

Свойственный тональностям характер звучания, являющийся источником их выразительности и красочности, их индивидуальности, семантически закрепленной традициями художественного бытования, можно назвать фонизмом тональностей или тональным фонизмом (по аналогии с фонизмом созвучий). И подобно тому как фонизм отдельного созвучия часто подчеркивается его обособлением или необычностью окружения, рождая особые выразительные и красочные нюансы в гармонии, так и фонизм целой тональности особенно выступает на передний план в тех случаях, где данная тональность в силу разных причин выделяется и привлекает к себе внимание. Поэтому соотношения тональностей выражаются не только в ладофункциональных связях, но и в различных фонических эффектах. Отсюда следует возможность образования тональных структур, опирающихся на ладофункциональные и фонические свойства тональностей и по-разному акцентирующих эти свойства.

Исходя из сказанного, тональную структуру музыкального целого можно представить как ладовую структуру высшего порядка, систему которой образуют ладовые и фонические функции входящих в ее состав тональностей. Дополняя и корректируя друг друга, эти функции, подобно другим проявлениям ладофункциональных и фонических свойств гармонии, оказываются в обратной зависимости, и усиление одних всегда влечет за собой ослабление других, что непосредственным образом влияет на конкретный характер тональной структуры.

§ 4. Принцип тональной структуры музыкального целого

Общий конструктивный принцип тональной структуры есть совокупность двух взаимодействующих ее основ — ладофункциональной и фонической.

Соотношение ладовых и фонических функций высшего порядка внутри музыкального целого раскрывает еще одно проявление диалектики главного и подчиненного, постоянного и изменчивого. Например, ладовые функции тональностей C-dur и As-dur, связываемых между собою, в любых условиях будут иметь постоянное значение (T и S высшего порядка). Однако их выразительность и колорит, их фонические функции будут заметно изменяться в зависимости от конкретных историко-стилистических условий, музыкального контекста и даже от индивидуального ощущения и трактовки этих тональностей у разных композиторов. Вообще, учитывая значение семантики тональностей, следует иметь в виду тенденцию к достаточно объективной ее определенности, с одной стороны, к гибкой субъективной изменчивости — с другой. Поэтому одна и та же тональность у разных композиторов или даже в различных случаях у одного и того же композитора нередко может служить различным по своему смыслу выразительным и звукописным целям.

Возросшее чувство выразительности и колорита гармонии, а также укрупнение масштабов симфонических и оперных форм, особенно заметные с XIX века, приводят к тому, что тональная структура и заключенное в ней движение, подчиняясь ладофункциональной основе, усложняются (особенно в деталях) многообразными фоническими эффектами. Под воздействием тонального фонизма общие ладофункциональные очертания тональной структуры нередко модифицируются. Например, начальное движение от главной тональности развертывается не в доминантовом, а в медиантовом направлении, что заметно уже в сонатах, квартетах и симфониях зрелого и особенно позднего периода творчества Бетховена или в последних симфониях Шуберта. В других случаях это движение направляется в субдоминантовую сторону — как в увертюре «Ромео и Джульетта» Чайковского (h—Des), в первых частях обеих симфоний Калинникова (g — A—fis и A—b), первых частях 2-й сонаты для фортепиано Прокофьева (d—c) и 5-й симфонии Шостаковича (d—es) и т. п. Иногда же тональная структура не только части целого, но и законченного произведения представляет собою секвенцеобразное восходящее или нисходящее последование тональностей по диатоническим или хроматическим равновеликим терциям. И если такое движение по большим терциям складывается в ладофункционально четкое построение (T—D—S—T в восходящем порядке, T—S—D—T в нисходящем), то в движении по малым терциям колористическое начало явно оттесняет начало ладофункциональное.

В трактовке ладофункциональных и фонических свойств тональной структуры художественная практика знает немало исключений, объяснить и обосновать которые можно только особыми конкретными условиями. Иногда необычную свободу тональной структуры обусловливает специфический програм-

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

мный замысел или жанр произведения (например, опера, где собственно музыкальные закономерности разделяют свою формообразующую роль с другими, «внемузыкальными» факторами — словесным текстом, сценическим действием и т. п.). Наконец, иногда протяженность музыкальной формы — особенно лаконичная или, наоборот, особенно распространенная — также может внести значительные коррективы в общие закономерности тональной структуры. Так, миниатюрная форма с подчеркнуто изысканным ладогармоническим наполнением может с самого начала оказаться тонально неустойчивой и выявить свою тональность лишь в заключительном кадансе. И наоборот, — очень крупная форма иногда не содержит в конце возвращения к исходной тональности именно в силу своих размеров, поскольку ощущение этой тональности утрачивается из-за временно́го разрыва между началом и концом произведения (особенно часто — в условиях оперной формы, даже в рамках отдельных ее актов и картин).

Вообще достаточно строгое следование ладофункциональным нормам тональной структуры наиболее необходимо в условиях крупных инструментальных форм, где обеспечить полноценное художественно-конструктивное бытие музыкального произведения должны чисто музыкальные закономерности и средства. Однако и в таких формах — именно в связи с их размерами — нередко возникает необходимость в тех или иных трансформациях общей ладотональной планировки. Это особенно касается их реприз.

Назначение репризы в тональной структуре — утвердить и закрепить главную тональность, основную T высшего порядка. Поэтому часто в репризе возвращение главной темы и восстановление главной тональности совпадают. В то же время большие размеры формы в целом, а отсюда и ее репризы грозят нежелательным избытком главной тональности. Отчасти поэтому репризы обычно бывают более краткими сравнительно с экспозициями. Но, кроме того, начиная с XIX века нередки репризы, где возвращение главной тональности не отмечено возвращением главной темы, которая вообще может быть опущена. Или — что примечательно в отношении именно тональной структуры — возвращение темы в начале репризы излагается не в главной, а в какой-либо подчиненной тональности (чаще всего — субдоминантового значения, в том числе в тональности ♭ II ступени; таковы, например, репризы «Мефисто-вальса» № 1 Листа или первой части 3-й симфонии Глазунова), главная же тональность восстанавливается позже. Иначе говоря, репризное звено целого усложняется отступлением от параллелизма в действии тонального и тематического факторов формы. Разновидность такого усложнения представляют и те случаи, когда разные темы в репризе не объединяются главной тональностью, а лишь тонально сближаются по сравнению с экспозицией (как, например, в первых частях симфоний h-moll

и C-dur Шуберта, B-dur и Es-dur Шумана, в Увертюре к «Руслану и Людмиле» Глинки).

Сказанное о преобразованиях в репризах крупных форм приводит в область специфических и чрезвычайно важных для музыкального формообразования явлений, раскрывающих гибкость принципа тональной структуры в его конкретных воплощениях. Речь идет о смещениях и перегруппировках в действии различных факторов музыкальной формы, в том числе и ладотональной организации.

Как известно, группировка и направленность нескольких одновременно действующих факторов имеют два варианта. Первый характеризуется параллельным действием факторов, направленным к одной и той же цели. Так, ладотональная устойчивость чаще всего выступает параллельно с другими факторами (и сама при этом оказывается одним из сильнейших факторов), создающими экспозиционный или репризный характер изложения в соответствующих разделах музыкальной формы. Ладотональная неустойчивость активно включается в развитие экспонированных ранее тем или действует в разного рода связующих и вступительных разделах. Второй вариант — разнонаправленное совместное действие факторов, создающее музыкальную ткань разветвленной, многогранной структуры. Так, экспонируемая, впервые появляющаяся тема иногда имеет неустойчивый в ладотональном отношении характер (например, две темы побочной партии на доминантовой педали B-dur в экспозиции первой части 9-й симфонии Бетховена). Разнонаправленность действия ладотонального и других факторов целого нередко обнаруживается в противоречии одновременно звучащих слоев музыкальной ткани. На подступах к репризе «Волшебного озера» Лядова (главная тональность Des-dur) в басу появляется педаль *des*, но гармоническое содержание верхних голосов отрицает репризу; далее Des-dur отчетливо появляется в верхних голосах, но доминантовая педаль в басу также отрицает репризу; и только после этого — в настоящей репризе — все слои фактуры приходят к единому тональному знаменателю.

Благодаря однонаправленному и разнонаправленному действию тематических, ладотональных и других факторов в музыкальной форме постоянно осуществляются концентрированная поляризация и противоречивый синтез элементов устойчивого и неустойчивого изложения. Наряду с противопоставлением целостных, чистых типов устойчиво-экспозиционного и неустойчиво-развивающего изложения часто складывается внутренне контрастное сочетание их различных признаков. Так, например, собственно экспозиционное изложение может быть отмечено типичными чертами вступительного становления или интенсивного развития, напряженным стремлением к ладотональной опоре, а в разработочные разделы включаются тонально-устойчивые эпизоды отчетливо экспозиционного характера.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

Глава XIX

ТЕРЦОВЫЕ РЯДЫ СОЗВУЧИЙ И ТОНАЛЬНОСТЕЙ

§ 1. Общее понятие о терцовых рядах созвучий и тональностей

Среди многообразных результатов развития гармонии в течение двух последних столетий значительное место принадлежит терцовым соотношениям созвучий и тональностей. Интонационное своеобразие многих гармонических стилей в музыке XIX—XX веков отмечено существенной связью с характерными ладофункциональными и фоническими следствиями этих соотношений.

Включаясь в общую ладогармоническую систему наряду с кварто-квинтовыми и секундовыми соотношениями, усиленные в своем конструктивном значении терцовые соотношения порождают ряд специфических явлений. Вместе с ладофункционально активными тоникой, доминантой и субдоминантой начинает действовать в качестве особого, достаточно самостоятельного фактора ладофункционально смягченная медианта. На основе ладофункциональной смягченности, создаваемой терцовыми соотношениями, возникают различные выразительные и красочные эффекты гармонии, складываются некоторые типизированные формы внеладовых, внетональных и межтональных образований.

Терцовые соотношения созвучий и тональностей в музыкальном контексте часто ограничиваются парными сочетаниями— непосредственной связью двух созвучий, связью — также непосредственной или на расстоянии — двух тональностей, охватывающих опорные разделы музыкальной формы (в том числе, например, главную и побочную партии внутри сонатной экспозиции). Но наряду с парными сочетаниями выступают восходящие или нисходящие по терциям последования трех и более созвучий или тональностей. Такие последования получили название терцовых рядов созвучий и тональностей. В условиях этих рядов самый гармонический интервал — терция, будучи структурной нормой гармонической вертикали, вторгается и в сферу гармонической горизонтали, диктуя конструктивный принцип связи созвучий и тональностей. К терцовым рядам ведет множество интонационных путей — мелодических, гармонических, фактурных (особенно следует выделить в этом плане секвенции с их характерным принципом нанизывания перемещаемых вверх или вниз звеньев),— в конечном счете обусловленных одним сильнейшим исходным импульсом: стремлением к возрастающей выразительности и красочности гармонии.

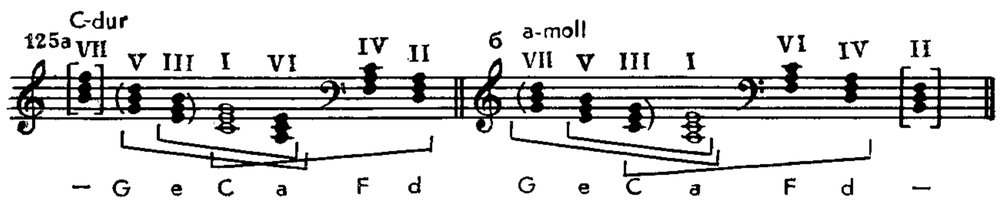
Созвучия, входящие в состав того или иного терцового ряда, чаще всего представляют собою наиболее распространенные, исторически отстоявшиеся формы аккордов, особенно— мажорные и минорные трезвучия, а также септ- и нонаккорды, семантически связанные преимущественно с ладовой функцией доминанты, то есть имеющие соответствующую потенциальную контекстную функцию. С этой точки зрения большинство терцовых рядов созвучий в конструктивном плане опирается на известный принцип сочетания «обычных» частей, находящихся в «необычном» соотношении. И в дальнейшем поэтому говорится о терцовых рядах не созвучий вообще, а собственно аккордов, к тому же определенной разновидности.

В обширной области терцовых рядов существуют две основные группы явлений, развившихся и достигших зрелости почти одновременно, в течение XIX века, но существенно отличающихся друг от друга принципом организации и общим характером. Первую группу представляют диатонические, вторую — хроматические терцовые ряды аккордов и тональностей.

Структурное родство терцовых рядов аккордов и тональностей несомненно, однако конкретный характер их весьма различен. Ряд, в котором звено состоит лишь из одного аккорда, с наибольшей силой и концентрированностью обнаруживает свой специфический эффект. По мере разрастания и укрупнения звеньев этот эффект рассеивается во времени, принцип терцового ряда переходит из области компактного построения в область тональной структуры музыкального целого или какой-либо крупной его части. Поэтому в дальнейшем целесообразно уделить основное внимание наиболее лаконичным построениям — терцовым рядам аккордов, имея в виду, что сказанное о них распространяется и на ряды тональностей (с оговоренной поправкой на их масштабы).

§ 2. Диатонические терцовые ряды

Диатонические терцовые ряды аккордов или тональностей образуются последованием по терциям нескольких аккордов в пределах тональности диатонического ступенного состава или нескольких тональностей диатонического соотношения:



Главный эффект таких последований — мягкая игра света и тени в сменах-чередованиях чистых гармонических красок, близких по звуковому составу мажорных и минорных трезвучий или тональностей[5] (содержащееся в строгой диатонике уменьшенное

[5] Последование любых двух трезвучий, составляющих смежные звенья диатонического терцового ряда, воспроизводит типичное тонико-медиантовое соотношение, в котором одно трезвучие непременно является мажорным, другое — минорным, что весьма существенно для характера ряда в целом. Связь

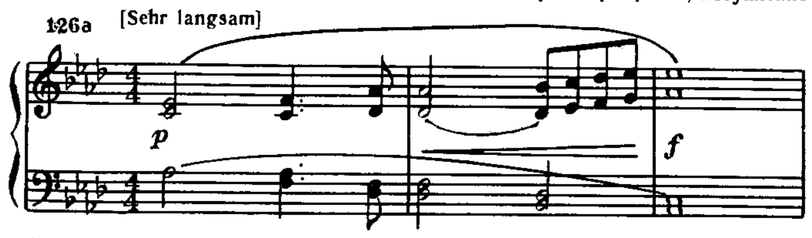
Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

трезвучие, как правило, опускается и в примере заключено в квадратные скобки).

Для диатонических терцовых рядов характерна четкая ладофункциональная связь звеньев. Начальным звеном обычно является тоническое трезвучие мажорной или минорной тональности, а звенья, лежащие выше тоники (в примере заключены в круглые скобки), редко участвуют в образовании ряда. Поэтому ряд, как правило, бывает неполным, состоящим из трех-четырех звеньев, и к тому же почти исключительно нисходящим. Такая направленность объясняется тем, что при нисходящем движении за начальным тоническим звеном идут три субдоминантовых звена с последовательной активизацией ладовой функции. Восходящее движение, создающее столь же последовательное ослабление функции, обусловило бы впечатление известной ладогармонической вялости. Иначе говоря, диатонический терцовый ряд практически является цепью субдоминант с последовательным усилением их функции. При этом нельзя не заметить, что такой ряд чаще встречается в мажоре, чем в миноре.

Примерами диатонических терцовых рядов трезвучий могут служить такие образцы, как возвышенно-просветленный лейтмотив Грааля из «Парсифаля» Вагнера или редкостная в своей изысканной красоте тема из «Каменного гостя» Даргомыжского:

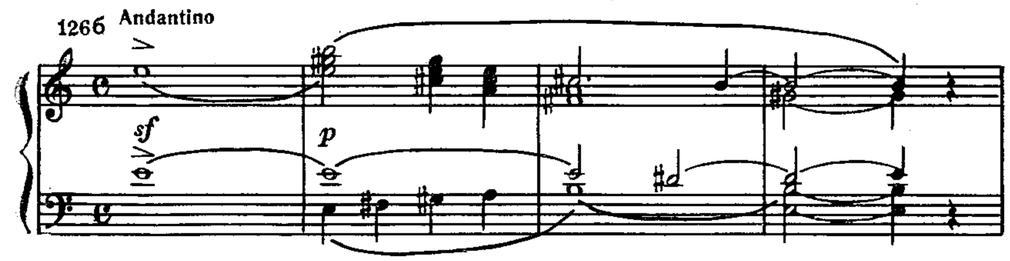
Вагнер. «Парсифаль», Вступление



двух трезвучий такого соотношения осуществляется, как известно, при смене лишь одного тона, создающей эффект легкой мажорной и минорной перекраски двух общих тонов (более радикальные обновления звукового состава — смены двух или трех тонов, сопутствующие соединению трезвучий кварто-квинтового и секундового соотношения, — не дают такого эффекта). В подобных связях внутри ладовой структуры прежде всего определились параллельные медианты (трезвучие VI ступени в мажоре, III — в миноре), затем другие (трезвучие III ступени в мажоре, VI — в миноре).

Для аналогичных соотношений в тональной структуре целого показательны тональности опорных разделов формы — например, главной и побочной партий в экспозициях (а затем нередко и в репризах) сонатно-симфонических произведений. Сфера параллельного мажора в сонатных экспозициях с главной минорной тональностью была освоена еще до XIX века. В экспозиции минорного сонатного allegro у позднего Бетховена становится характерной для побочной темы тональность нижней медианты. Более редко (при главной мажорной тональности) появляется побочная тема в тональности верхней медианты (экспозиции первых частей симфоний C-dur Шуберта и D-dur Брамса: C-dur—e-moll, D-dur—fis-moll). Что же касается параллельного минора для побочной темы в условиях мажорной сонатной формы, то он скорее составляет принадлежность репризы, нежели экспозиции (репризы первых частей тех же симфоний Шуберта и Брамса: C-dur—a-moll, D-dur — h-moll).

Даргомыжский. «Каменный гость», д. I, к. 2



Как основа ладотональной планировки диатонический терцовый ряд выступает достаточно широко и в экспозиционных, и особенно в развивающих разделах крупных форм, где столь естественна нарастающая интенсивность функции субдоминанты (например, в разработках первых частей сонат f-moll, op. 57 и As-dur, op. 110 Бетховена), а также в соотношениях трех или четырех составляющих переменной ладовой структуры (см. соотношения звеньев в примерах 66 а и б, отмеченные скобками снизу; особенность таких соотношений состоит в достаточно свободном и гибком последовании звеньев, располагающихся как выше, так и ниже тонического звена).

Лаконичный терцовый ряд тональностей содержит начальная тема мазурки F-dur, op. 68 № 3 Шопена. Из трех звеньев ряда первые два заключают в себе модуляцию, обозначая мелодическим движением среднего голоса тональность доминанты, что усиливает ощущение общей разнотональной структуры: F—C, d—a, B—F. Этому образцу весьма близки своими интонационными контурами строго диатонические ряды-секвенции со звеньями из двух аккордов, приведенные в примерах 3 а—б и 4 а—е.

§ 3. Хроматические терцовые ряды

Хроматические терцовые ряды представляют собою последования аккордов одинаковой структуры или тональностей по равновеликим терциям. Каждый второй или третий аккорд такого ряда неизбежно выходит за рамки диатоники, а все включаемые в состав ряда тональности имеют хроматическое соотношение, поэтому и ряд в целом оказывается хроматическим.

Структурный принцип хроматических терцовых рядов характеризуется отсутствием субординации в соотношении звеньев (все звенья по своему значению принципиально равны между собой). В результате логика ладофункциональных связей, отчетливо проявляющаяся в организации диатонических терцовых рядов, заменяется логикой секвентно-геометризованного перемещения звеньев, а хроматические терцовые ряды в совокупности составляют особый тип внеладовых по своей природе обра-

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

зований [6]. Некоторым исключением из правила здесь являются большетерцовые ряды, допускающие ладофункциональное истолкование связи звеньев, иногда же сами возникающие как результат «мажоро-минорного» усложнения обычных ладофункциональных формул в последованиях аккордов и тональностей [7].

Среди внеладовых построений различного характера хроматические терцовые ряды выделяются особым своеобразием. Их аккордовыми звеньями чаще всего оказываются хорошо известные, семантически закрепившиеся компоненты ладовых структур — мажорные и минорные трезвучия, доминантовые аккорды определенных тональностей, не объединяемые, однако, ладофункциональными связями. Не имея собственно ладовой организации, такие ряды отмечены в то же время семантически определенной, четко выраженной ладовой окраской (например, мажорной или минорной). Подобное противоречие между реальными и потенциальными контекстными функциями звеньев позволяет рассматривать хроматические терцовые ряды как результат некоего расщепления «ладотонального вещества», ведущего к изъятию из него одних качеств (структурных основ ладофункциональности) при сохранении других (характерного колорита, фонизма).

Существенным следствием внеладовой организации является равная возможность как восходящих, так и нисходящих хроматических рядов аккордов (в отличие от диатонических, где действие ладофункциональных закономерностей диктует подчеркнутое преобладание нисходящих последований).

Интенсивное выдвижение фонических эффектов гармонии при нейтрализации ее ладофункциональных свойств обусловлено самим структурным принципом хроматических терцовых рядов. Этот принцип — инерция секвентно-скользящего нанизывания равнозначных аккордов-звеньев, своего рода инерция «движения в бесконечность», регулируемая лишь «гипнотически» зачаровывающим равномерным восхождением или нисхождением, взаимным сближением или удалением фактурных слоев и линий. Не случайно хроматические терцовые ряды аккордов нашли столь впечатляющее художественное применение в музыкальной сфере «внечеловеческого» — при звукописном воплощении сказочно-фантастических картин, образов и явлений.

[6] По традиции, связываемой с теоретической концепцией Б. Л. Яворского, хроматические терцовые ряды рассматриваются наряду с различными ладовыми структурами, в том числе с мажором и минором. Такая трактовка не соответствует внеладовой сущности этих рядов, а кроме того, преувеличивает их действительное значение — эпизодически дополняющих, но никак не основных явлений в системе общей ладотональной организации.

[7] В хроматических терцовых рядах мажорных и минорных трезвучий соотношение двух смежных звеньев аналогично отдельным характерным соотношениям аккордов, встречающимся в мажоро-минорных ладовых структурах (что и послужило поводом считать эти структуры источником хроматических терцовых рядов вообще).

Хроматические терцовые ряды не только чрезвычайно родственны модулирующим секвенциям со строгой транспозицией звеньев (гл. XX, § 4), но нередко по существу и совпадают с ними — особенно когда звено ряда представляет собою не отдельный аккорд, а какой-либо гармонический или мелодический оборот. При звеньях, исчерпываемых одним аккордом, секвентность внутри терцового ряда иногда маскируется чередованием основного вида аккорда с обращением или чередованием разных обращений.

Ранее всего хроматические терцовые ряды появились во вступительных и заключительных, связующих и развивающих разделах формы, где иногда та или иная модуляция приобретает облик терцового ряда. Позже они включаются и в экспозиционные разделы, нередко составляя гармоническую сущность какой-либо темы.

В отличие от диатонических терцовых рядов, более или менее равно свойственных различным стилям XIX—XX столетий, хроматические терцовые ряды образуют характерную концентрированную сферу гармонических средств в одних стилях (Лист, особенно Римский-Корсаков, отчасти Скрябин, Дебюсси) и менее существенны, сравнительно эпизодичны в других (Вагнер, Чайковский, Рахманинов, Прокофьев).

Структурный принцип, лежащий в основе хроматических терцовых рядов, многообразно варьируется при конкретных воплощениях, в результате чего складываются различные формы рядов, рассматриваемые в дальнейшем. При этом намечается их классификация по нескольким признакам.

Прежде всего следует выделить *основные виды* хроматических терцовых рядов и их *варианты-разновидности*. В основных видах с наибольшей строгостью соблюдается одинаковость структуры звеньев при одинаковости интервала перемещения (например, все звенья ряда — только мажорные трезвучия, перемещаемые только по большим терциям). Варианты образуются при следующих условиях:

1. Звенья одинаковой структуры перемещаются по чередующимся большим и малым терциям;

2. Звенья разной структуры, чередуясь между собой, перемещаются по одинаковым терциям;

3. Звенья разной структуры, чередуясь между собой, перемещаются по чередующимся терциям.

Хроматические терцовые ряды бывают *замкнутыми*, если начинаются и кончаются одним и тем же звеном (при этом наряду с шагами по большим или малым терциям необходим шаг на энгармонически равный интервал — уменьшенную кварту или увеличенную секунду). В этом случае к ним вполне подходит используемое иногда для обозначения хроматических терцовых рядов вообще название *терцового цикла* [8] (поскольку-

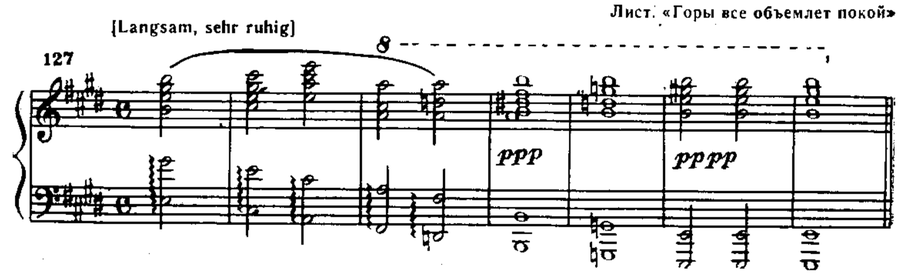
[8] Э. Курт называет подобные явления «терцовой цепью» (55, с. 258).

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

ку понятие «цикл» устанавливает определенные границы охватываемого им явления, его начало и конец, а тем самым — его законченность, замкнутость, нередко возможность его периодического повторения; в виде собственно циклов представлены в приводимых ниже примерах-схемах различные хроматические терцовые ряды аккордов). Но они бывают и *разомкнутыми*, если не достигают границы цикла (чаще) или переходят ее (реже).

Среди терцовых рядов наряду с последованиями, содержащими только диатонические или только хроматические соотношения звеньев, встречаются последования, совмещающие эти соотношения. Такое совмещение образует *смешанные терцовые ряды*; примером смешанного терцового ряда аккордов является заключение известной песни Листа:

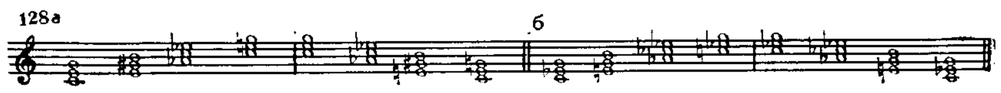
Лист. «Горы все объемлет покой»



Можно заметить также, что звенья одних терцовых рядов аккордов представляют преимущественно трезвучия, других — в равной мере трезвучия, септ- и нонаккорды определенного строения, третьих — только трезвучия или только септаккорды специфической структуры (увеличенные трезвучия, уменьшенные септаккорды) и их составные части-интервалы. Для одних рядов особенно показательна подчеркнутая полная идентичность структуры звеньев, нередко вызывающая свободное, насыщенное скачками и перечениями голосоведение, для других — последовательная фактурная трансформация звеньев, маскирующая признаки ряда и объединяющая его звенья строгим, плавным голосоведением.

§ 4. Виды хроматических терцовых рядов

1. Большетерцовые ряды мажорных и минорных трезвучий:

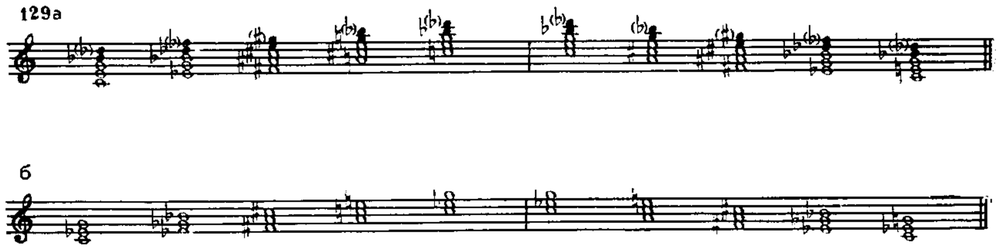


Звучание этих рядов отличается активностью и рельефностью, в мажорном ряду часто приобретающими характер яркости и блеска. Причина такой активности и рельефности заключена не только в лаконизме большетерцовых рядов (лишь три различно звучащих аккорда) и не только в том, что звенья

их образуются наиболее упругими и подвижными аккордами-трезвучиями («вязкие» многозвучия септ- и нонаккордов в большетерцовых рядах достаточно редки, что также отличает эти ряды от других хроматических терцовых образований). Важная особенность обоих видов большетерцовых рядов трезвучий состоит в том, что, входя в общую систему рассматриваемых внеладовых образований, они в то же время нередко выступают как четко обозначенные в своей ладофункциональной сущности явления. В нисходящем движении звенья ряда при этом образуют полный каденсовый оборот T—S—D—T (мажор: I — ♭VI — маж. III—I, минор: I — мин. ♭VI— ♯II—I), в восходящем — такой же оборот с перестановкой средних звеньев — T—D—S—T (мажор: I — маж. III — ♭VI—I, минор: I—♯III —мин. ♭VI—I). Первый оборот, как известно, более типичен для собственно аккордового последования (см., например, коду Увертюры к «Руслану и Людмиле» Глинки, Вступление ко II акту «Парсифаля» Вагнера, начало «Антара» Римского-Корсакова, начало «Джульетты-девочки» из «Ромео и Джульетты» Прокофьева), но нередко лежит и в основе тональной структуры музыкального целого или крупных его разделов (см., например, Концертный этюд Des-dur Листа: Des—A—F—Des или Новеллетту F-dur, ор. 21 № 1 Шумана: F—Des—A—F— в целом, F—Des—A — первый раздел формы).

Иногда звенья ряда содержат наряду с трезвучиями в основном виде также их обращения, а гармоническое последование приобретает «рондообразную» планировку T—S—T—D—T (как в Песне Кащеевны из II картины «Кащея» Римского-Корсакова; e-moll: I — мин. ♭VI—I— ♯III$_6$—I). Такие построения затушевывают специфический эффект терцового ряда и по общему характеру сближаются с мажоро-минорными ладовыми структурами. В связи с этим можно отметить, что большетерцовые ряды мажорных и минорных трезвучий вообще естественно вписываются в аккордовый состав полной мажоро-минорной структуры с мажорной или минорной тоникой.

2. Малотерцовые ряды мажорных и минорных трезвучий, септаккордов и нонаккордов:

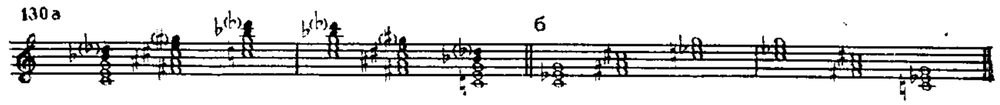


В отличие от большетерцовых рядов малотерцовые образования имеют более мягкий, скользящий, собственно внеладовый характер, что, по-видимому, и обусловило особенную связь их с музыкальной тематикой фантастического, ирреального плана (более всего в творчестве Римского-Корсакова; многие его сочинения, в частности «Млада», «Ночь перед рождеством», «Садко», представляют своеобразные «энциклопедии» различных хроматических терцовых рядов, в том числе и малотерцовых — например, II картина того же «Садко»). Малотерцовый ряд аккордов, имеющих в своем основании мажорное трезвучие, выстраивается не только из собственно трезвучий, но — очень часто — и из септаккордов (практически почти всегда из доминантсептаккордов, что вносит во внетональные последования характерный штрих усиления ладотональной определенности), а иногда из нонаккордов (чаще малых, несколько реже — больших). Что же касается минорных малотерцовых рядов, то в музыкальной практике обычно встречаются лишь ряды из трезвучий. При этом малотерцовые ряды с мажорными трезвучиями в основании аккордов-звеньев в целом распространены более широко, чем ряды из минорных трезвучий. В то же время один из самых ранних примеров хроматических терцовых рядов вообще — в коде первой части 2-й симфонии

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

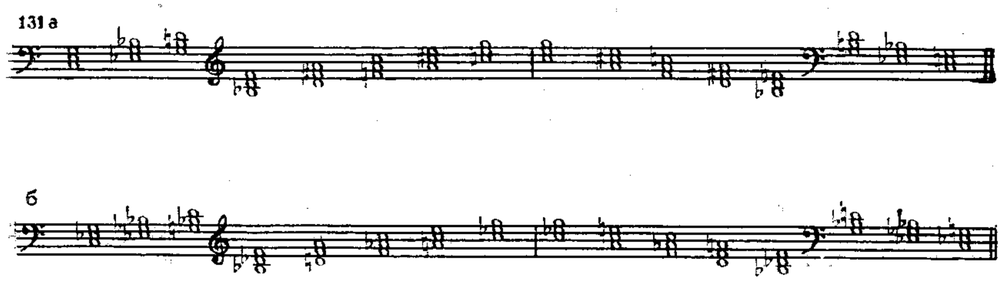
Бетховена (пример 145) — содержит в своих звеньях наряду с другими аккордами именно минорное трезвучие (в виде квартсекстаккорда).

К малотерцовым рядам примыкают построения с тритоновыми соотношениями аккордов, образовавшиеся словно от пропуска в малотерцовом ряду четных звеньев — второго и четвертого:

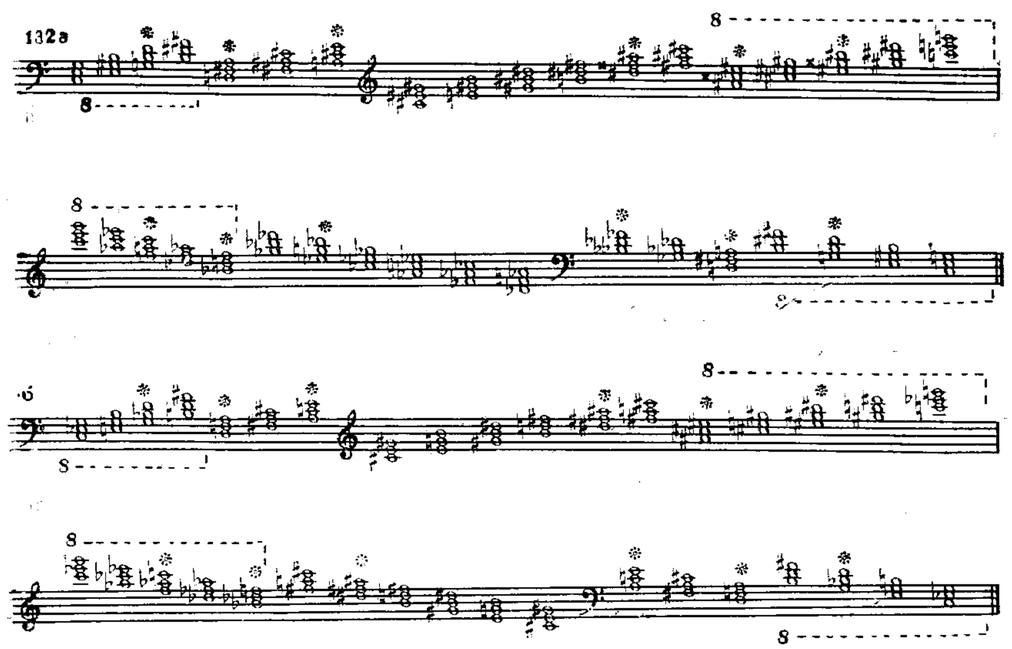


3. Мажорный и минорный ряды трезвучий по чередующимся большим и малым терциям.

Возможны две разновидности. Первая имеет своим начальным и конечным шагом малую терцию и замыкается на 8-м звене:



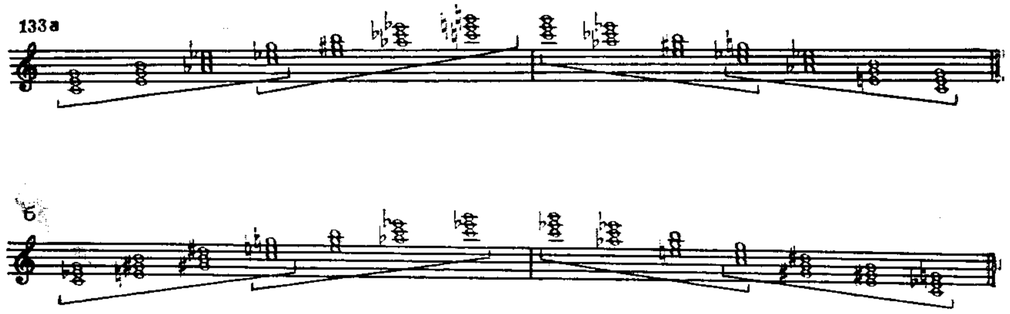
Вторая разновидность в качестве начального и конечного шага имеет большую терцию и замыкается на 18-м звене. Она включает пять рядов первой разновидности, образующихся 2-м — 9-м, 4-м — 11-м, 6-м — 13-м, 8-м — 15-м и 10-м — 17-м звеньями. Внутри ряда шесть неповторяющихся звеньев (3-е, 5-е, 7-е, 12-е, 14-е и 16-е — в схеме отмечены звездочками), любое другое повторяется:



Обе разновидности относятся к числу наиболее протяженных терцовых рядов. Но если первая встречается в художественной практике (см., например, начало Вступления к «Ночи перед рождеством» Римского-Корсакова), то вторая является лишь возможным, но практически неупотребительным гармоническим последованием. Превосходя первую разновидность своей протяженностью и в то же время повторяя ее на нескольких участках, вторая не дает никакого нового эффекта звучания.

4. Большетерцовый ряд с чередованием мажорных и минорных трезвучий.

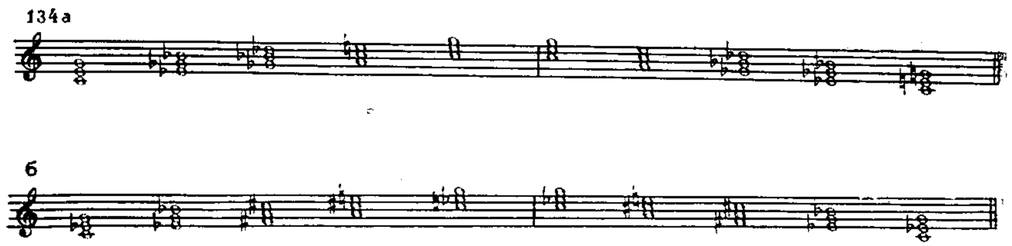
Начальным звеном такого ряда может быть мажорное или минорное трезвучие; отсюда — две разновидности самого ряда:



Эти разновидности, подобно основному виду мажорного и минорного большетерцовых рядов, допускают ладофункциональную трактовку; их звенья (за исключением одного) вмещаются в аккордовый состав полной мажоро-минорной структуры с мажорной или минорной тоникой. Обе разновидности содержат в своей структуре много затейливых подробностей. Можно указать на одноименные соотношения трезвучий на расстоянии, диатонические соотношения соседних трезвучий, наличие которых позволяет отнести ряд в целом к смешанному типу, совпадение первых четырех трезвучий первой разновидности с четырьмя последними во второй — и, наоборот, одноименное (по отношению к обрамляющим) трезвучие в центре ряда, замыкание ряда на 7-м звене — и замыкание шагов на 4-м («удвоенное» количество шагов в разновидностях-вариантах сравнительно с основным видом большетерцового ряда мажорных или минорных трезвучий). И все же в художественной практике эти большетерцовые ряды почти полностью уступают место основным видам мажорного или минорного ряда — более ярким и лаконичным. Встречаясь изредка в частичном виде, они проецируются и на тональные последования внутри крупных разделов музыкальной формы (см., например, начало разработки первой части в сонате Appassionata Бетховена: e-moll — c-moll — As-dur).

5. Малотерцовый ряд с чередованием мажорных и минорных трезвучий.

Этот ряд-вариант, как и его прототип — основной вид малотерцовых рядов мажорных или минорных аккордов, — обладает подчеркнуто внеладовым общим характером и сохраняет то же количество звеньев, замыкаясь на 5-м звене, чем отличается от предыдущего, удлиненного большетерцового ряда-варианта. Как и последний, он имеет две разновидности, одна из которых обрамлена мажорными трезвучиями, другая — минорными:



Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

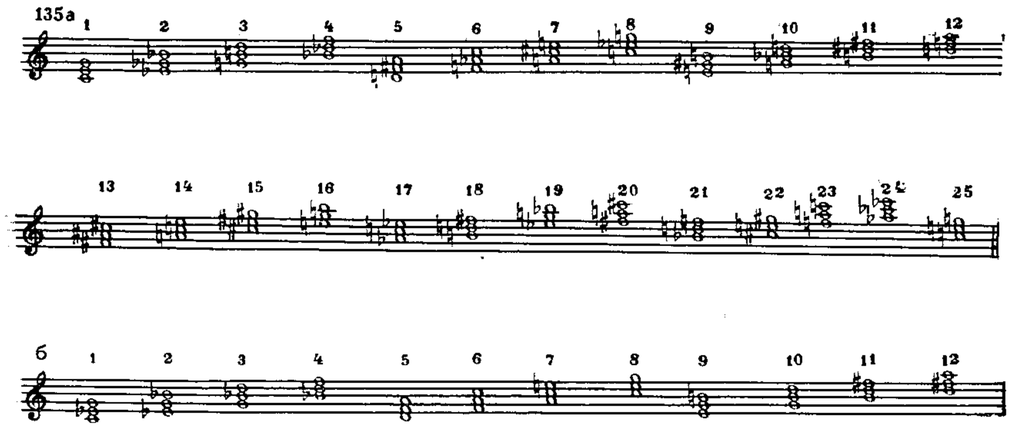
Как и в большетерцовом ряду-варианте, здесь образуются диатонические соотношения смежных трезвучий и с этой точки зрения малотерцовые ряды с чередованием мажорных и минорных трезвучий тоже следует отнести к явлениям смешанного типа. Звенья малотерцового ряда-варианта не вмещаются в аккордовый состав ни одной из простых или составных ладовых структур.

В отличие от варианта большетерцового ряда, малотерцовый ряд-вариант не встречается в музыкальной практике, где предпочтение всегда отдавалось основному виду малотерцовых рядов — более четкому по структуре и характеру.

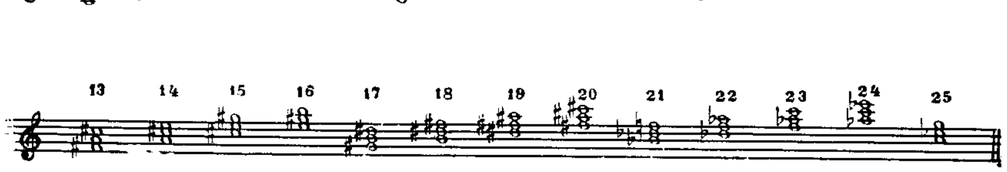
6. Терцовые ряды, совмещающие чередование мажорных и минорных трезвучий с чередованием большетерцовых и малотерцовых шагов.

Возможны четыре разновидности: а) начало с мажорного трезвучия, первый шаг — малая терция; б) начало с минорного трезвучия, первый шаг — малая терция; в) начало с мажорного трезвучия, первый шаг — большая терция; г) начало с минорного трезвучия, первый шаг — большая терция. Это самые протяженные из всех возможных рядов, каждый из них замыкается лишь на 25-м звене:

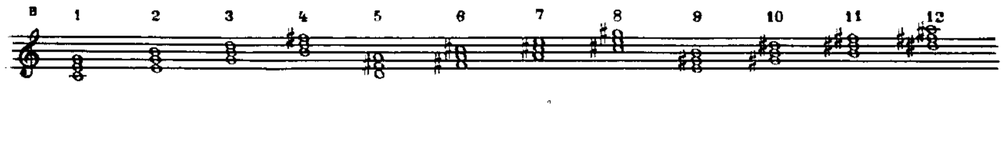
135а



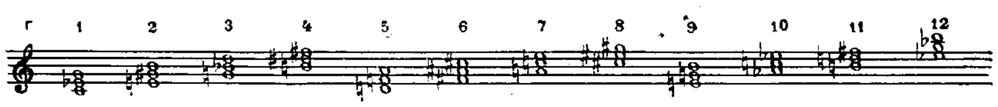
б

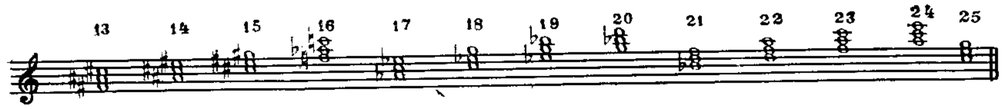


в



г





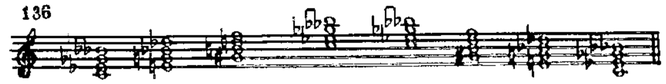
Разновидности а) и г) имеют сплошь хроматические соотношения смежных звеньев, тогда как в разновидностях б) и в) шесть звеньев, взятые подряд от любого минорного трезвучия, образуют строго диатонический терцовый ряд трезвучий. Варианты а) и г) — хроматические терцовые ряды, б) и в) — смешанные. Ни одно звено-аккорд в пределах каждого из четырех рядов не повторяется. Зато кроме периодичности чередования мажорных и минорных аккордов во всех четырех рядах возникают разнообразные группировки и связи звеньев, непосредственные или на расстоянии. Так, каждые два начальных аккорда любого ряда образуют звено секвенции, перемещаемое затем по квинтовому кругу, а каждые четыре начальных аккорда оказываются звеном секвенции с целотоновым шагом. В рядах а) и б) последование начальных восьми аккордов повторяется затем дважды, каждый раз большой терцией (двумя тонами) выше предыдущего изложения. Внутри рядов а) и б) девять пар звеньев (1—8, 3—10, 5—12, 7—14, 9—16, 11—18, 13—20, 15—22 и 17—24) дают одноименные соотношения трезвучий, а в ряде в) те же звенья представляют соотношения однотерцовые. Кроме того, отрезок ряда а), ограниченный звеньями 8—25, полностью совпадает с отрезком ряда г) в пределах звеньев 1—18. Точно так же звенья 8—25 ряда б) повторяются звеньями 1—18 ряда в).

Необычайная протяженность при обильном дублировании многих частей практически исключает применение всех четырех рядов-вариантов в полном виде. Однако их небольшие характерные части, различные сочетания их отдельных звеньев встречаются в музыке. Так, сцепления звеньев 1, 2, 3, 4 и 24 ряда а) образуют основу яркого тематического материала в прелюдии «Генерал Лявин, эксцентрик» Дебюсси (см. такты 1—8, 45—47, 51—55).

7. Большетерцовый ряд уменьшенных септаккордов [9].

Такой ряд можно представить следующей схемой:

136

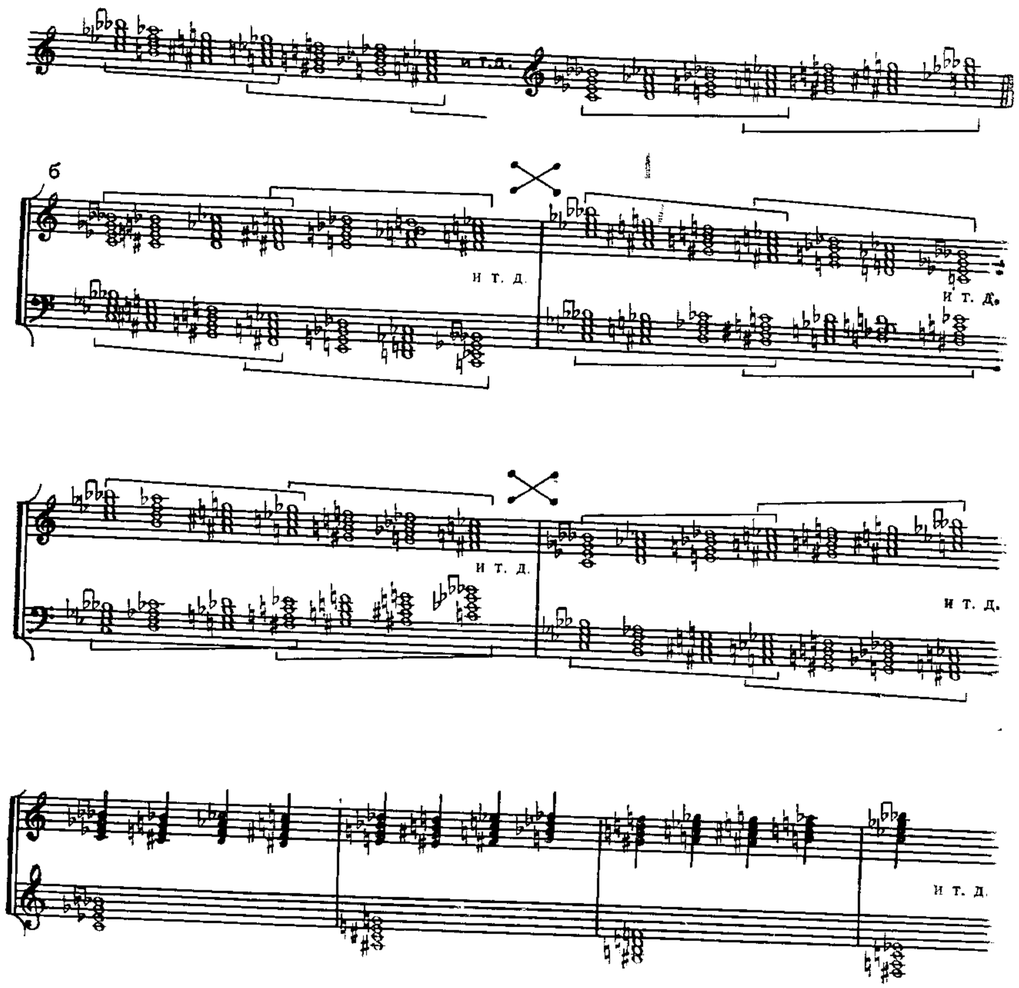


Как известно, существуют лишь три различно звучащих, энгармонически не совпадающих уменьшенных септаккорда — любой четвертый, пятый и т. д. неизбежно повторит своим звуковым составом один из трех исходных. Отсюда нетрудно заметить, что каждому последующему звену приведенного ряда, перемещаемому на два тона относительно предыдущего, полностью соответствует по звуковому составу уменьшенный септаккорд, располагающийся полутоном выше или тоном ниже предшествующего звена:

137а

[9] Малотерцовый ряд уменьшенных септаккордов — как и большетерцовый ряд увеличенных трезвучий — в реальном звучании сводится к перемещению аккордового комплекса одного и того же звукового состава. В связи с этим оба названных ряда не рассматриваются.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua



Поэтому восходящий большетерцовый ряд уменьшенных септаккордов легко может быть трансформирован в восходящее полутоновое либо в нисходящее целотоновое последование уменьшенных септаккордов, а нисходящий ряд соответственно превращается в нисходящее полутоновое либо в восходящее целотоновое последование (пример 137а).

Плавные мелодические связи устраняют свойственные начальному терцовому ряду эффекты жесткого остаточного звучания при переходе от каждого предыдущего звена к последующему.

Восходящий полутоновый ряд может объединяться в одновременном звучании с нисходящим целотоновым, а нисходящий полутоновый — с восходящим целотоновым, образуя при этом сближающееся или расходящееся сочетание многоголосных мелодических линий, допускающее их перекрещивание и перестановки в двойном контрапункте (пример 137б).

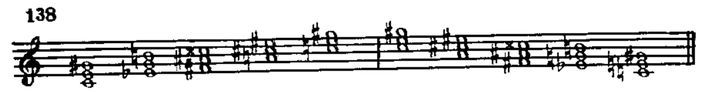
Возможны ритмические варианты этих расходящихся и сближающихся ходов (также допускающие перестановки в двойном контрапункте; пример 137в).

Все рассмотренные многоголосные мелодические линии — восходящие, нисходящие, сближающиеся, расходящиеся и перекрещивающиеся — могут быть образованы движением не только полных уменьшенных септаккордов, но и различных их частей (например, уменьшенных трезвучий, секстаккордов, квартсекстаккордов, интервалов-двузвучий в три, шесть и девять полутонов, а в сближающихся и расходящихся сочетаниях возможно совместное движение двух одноголосных хроматических гамм — полутоновой и целотоновой).

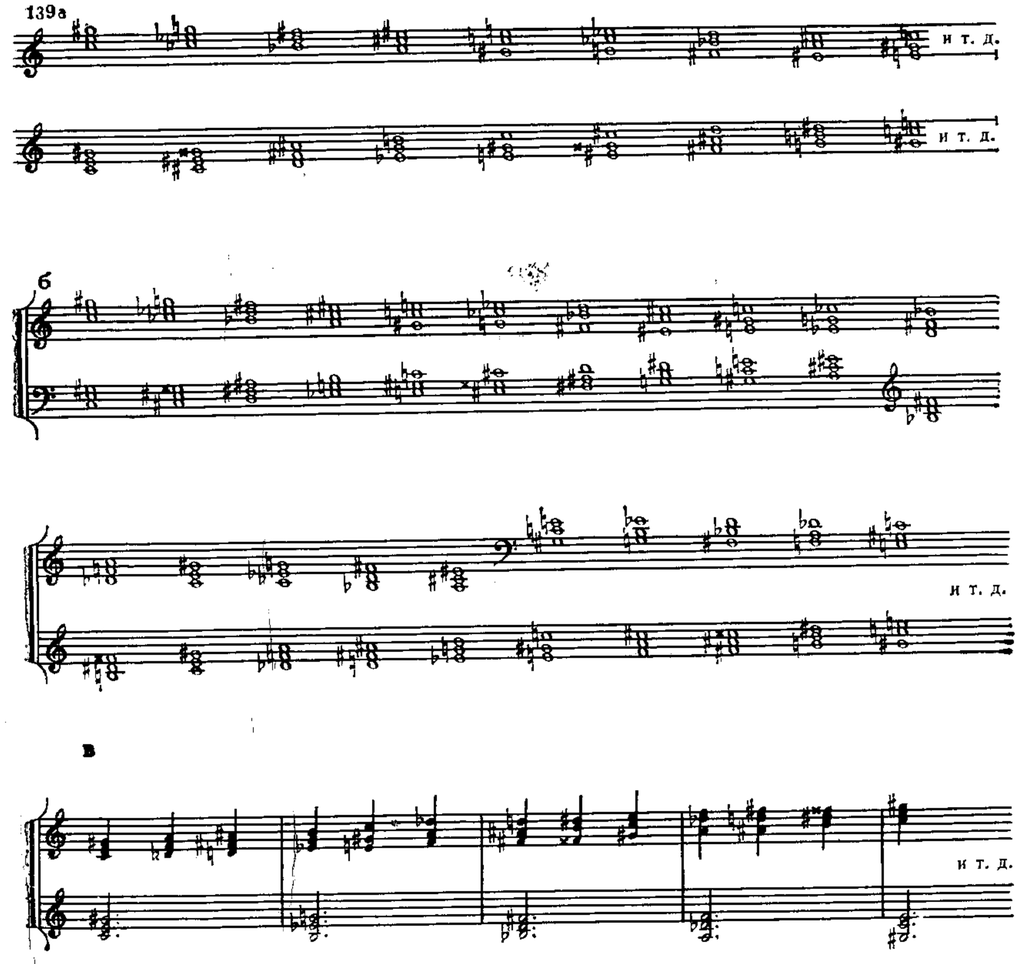
Большетерцовый ряд уменьшенных септаккордов и его модификации не нашли заметного применения в художественной практике (в отличие, например, от последования этих же аккордов на основе гаммы тон-полутон в музыке Римского-Корсакова). Однако сказанное о них раскрывает многие структурные закономерности специфического мира геометризованно-равновеликих звуковых соотношений, к которому принадлежат уменьшенный септаккорд и увеличенное трезвучие. Эти закономерности определяют характерные эффекты следующего вида хроматических терцовых рядов, встречающегося в музыкальной ткани произведений XIX—XX столетий.

8. Малотерцовый ряд увеличенных трезвучий.

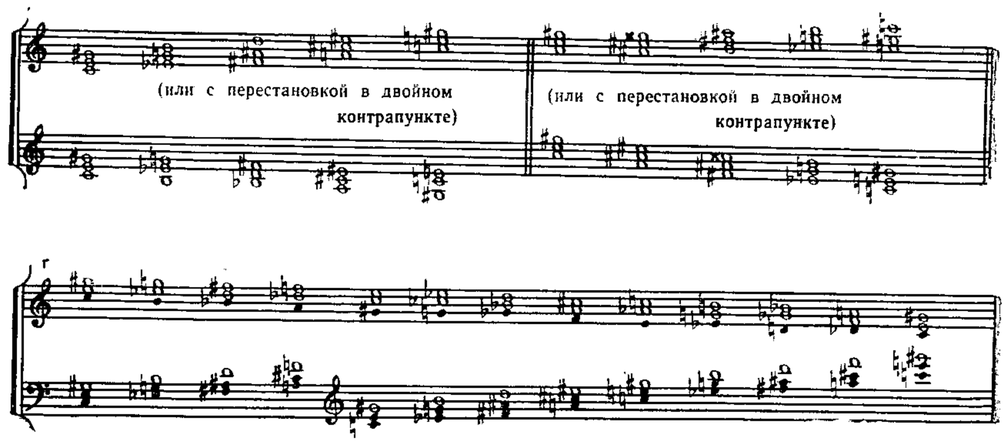
Исходная схема ряда выглядит следующим образом:



Известная жесткость остаточного звучания, образующегося при переходе к каждому очередному звену, была, по-видимому, причиной трансформации исходного вида в производные линейно-мелодические, хроматически полутоновые последования увеличенных трезвучий:



Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua



Звуковой состав каждого последующего звена-трезвучия при этом оказывается либо полутоном ниже предыдущего, что превращает восходящий терцовый ряд в хроматически нисходящее полутоновое последование, либо полутоном выше предшествующего, и тогда нисходящий терцовый ряд становится хроматически восходящим полутоновым последованием (пример 139а).

Такие последования могут объединяться в одновременных сочетаниях, образующих сближающиеся, расходящиеся и перекрещивающиеся многоголосные мелодические линии, допуская при этом перестановки в двойном контрапункте и ритмические варианты (пример 139б).

Особый интерес представляют сближающиеся, расходящиеся и перекрещивающиеся многоголосные мелодические линии, где сочетаются характерные признаки собственно малотерцового ряда увеличенных трезвучий и его же полутоновых трансформаций (примеры 139в, г).

Принцип этих сочетаний нашел воплощение в ярких образцах из музыки Листа и Римского-Корсакова. Так, в частности, изложены тема вступления в репризе первой части «Фауст-симфонии» или тема маков в III картине «Кащея» (ср. примеры 210, 211а и 139в). Пример 139г характеризует основу строения сближающегося и перекрещивающегося хода во Введении «Золотого петушка» (белыми нотами в примере выделены голоса, реально звучащие в музыкальной ткани Введения; см. пример 212б, а также 212а).

Глава XX

СЕКВЕНЦИИ

§ 1. Общие сведения. Положение секвенций в музыкальном целом

В музыкальной ткани произведений разных исторических эпох особое место принадлежит секвенциям — построениям, основанным на восходящем или нисходящем перемещении какого-либо мелодического или гармонического оборота. Разнообразные по характеру и строению виды секвенций примечательны во многих аспектах музыкальной формы — в тематическом и фактурном, структурно-композиционном и ладогармоническом. В последнем аспекте секвенции выступают как характерные части тональной структуры музыкального целого и составляют сферу проявления ладофункциональных и фонических свойств гармонии. На протяжении истории музыки раскрывались различные качества секвенций, мало заметные на ранних этапах и отчетливо выделявшиеся в дальнейшем.

Как известно, образующие секвенцию начальный оборот и его перемещения называются звеньями секвенции (начальный оборот называется также мотивом секвенции), а интервальные соотношения между звеньями — шагом секвенции, который может быть одинаковым, постоянным или варьирующимся, переменным.

Поскольку каждое последующее звено секвенции представляет собою измененное повторение начального звена, постольку секвенцию в целом можно определить как явление вариационной природы, реализующееся в виде своеобразного вариационного цикла (начальное звено-«тема»+последующие звенья-«вариации»).

Наиболее раннее систематическое появление секвенции связано с полифонической музыкой XV—XVI столетий, где в условиях широко разработанной системы простых и канонических имитаций возникает характерный вариант последних в виде канонических секвенций. Имитация в ту пору была важнейшим и активнейшим собственно музыкальным средством формообразования. Именно она создавала возможность роста и укрупнения музыкальной формы на основе единого музыкально-тематического материала, обусловливала характерное дыхание и внутреннее развитие формы в целом. Поэтому естественно, что имитация определила и форму секвенций, которая в дальнейшем появлялась обычно в интермедиях фуг или в отдельных эпизодах неполифонической в целом музыки.

В инструментальной музыке XVII — первой половины XVIII века секвенция приобретает новые характерные назначения. Во-первых, она нередко выступает как составная часть развитой темы фуги, следуя за начальной индивидуализированной частью, «ядром» этой темы (см. пример 168). Секвенция здесь дает разбег последующему движению-развертыванию и устанавливает его общий пульс. Во-вторых, секвенция участвует в образовании чисто гомофонических построений, которые по структуре близки только что упомянутой разновидности тем в фугах (и генетически, возможно, связаны с нею). При этом секвенция оказывается важным средством возбуждения и стимулирования движения после замкнутого начального «ядра» в виде оборота T—S—D—T, экспонирующего главную тональность. Множество баховских гомофонических пьес имеет именно такое начальное строение (в частности, прелюдии из I тома «Хорошо темперированного клавира» — C-dur, c-moll, D-dur, d-moll, es-moll и т. п.). Примечательно, что традиция применения этих начальных структур простирается далеко за пределы баховской эпохи, обнаруживаясь, например, в главной теме первой части 4-й симфонии Брамса или — с вариантом в структуре «ядра» (S—T—S—T) — в начале его же Интермеццо b-moll, op. 117.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

Со второй половины XVIII века секвенция становится ярким атрибутом множества сонатно-симфонических разработок, где чаще всего начальным звеном ее является вычлененный оборот развиваемой темы. В этих условиях (особенно в музыке XIX столетия) секвенция оказывается средством напряженных восхождений-нарастаний и спадов. Динамические качества секвенций при этом бывают связаны не только с их конкретным ладогармоническим наполнением, но и с огромной инерцией линеарно-мелодического движения, всегда заложенной в секвенции, однако реализуемой с особой полнотой именно в XIX веке. В этом плане каждое звено секвенции подобно некоей точке восходящей или нисходящей линии, которая фиксируется скрытым голосоведением при последовательном переходе от одного звена к другому и силой мелодической инерции отстраняет ладофункционально-гармоническое сопряжение соседних звеньев. Поэтому нередко при анализе гармонии таких секвентных разделов возникают веские основания рассматривать их как зоны характерного тонального «скольжения», не нуждающегося по своему смыслу в скрупулезном установлении ладовой функции каждого созвучия, подхваченного общим линеарно-секвентным потоком.

В музыке XIX и отчасти XX века секвенция выступает не только как средство развития, но и как форма первоначального изложения, экспонирования тематического материала. В этих условиях особенно подчеркивается вариационное начало, заложенное в секвенции: ее звенья образуют ступени вариационных модификаций, расцвечивающих тему. Пример — начальное изложение темы Звездочета во Введении «Золотого петушка» Римского-Корсакова, где секвенция служит не симфонически напряженному развивающему продвижению (как это часто бывает у Вагнера, Чайковского или Рахманинова), а звукописно-красочному чарованию музыкальной фантастики.

Активная роль секвенций в экспозиционных разделах формы имеет специфическое значение для тех музыкальных стилей, которым по природе их не слишком свойственны методы и приемы концентрированной мотивной разработки. Компенсируя по-своему отсутствие собственно разработки, секвенции в условиях таких стилей часто распространяются на экспонирование, приобретающее вследствие этого характерные черты неустойчиво разработочного изложения. В музыке Вагнера секвенции организуют и регулируют дыхание обильно полифонизированной, текучей и вязкой гармонической ткани: сходством своих звеньев они одновременно и расчленяют эту ткань, и вносят в нее скрепляющее тематическое единство, столь важное для обширных звуковых пространств вагнеровской музыкальной драмы.

Формообразующая роль секвенций была исключительно многогранной и художественно-плодотворной на протяжении многих столетий. Поэтому высказываемое иногда мнение о том, что секвенции сами по себе являются признаком инертности и лености музыкального мышления[10], должно быть отвергнуто как результат достаточно типичного недоразумения, основанного на подмене суждения о качествах средства суждением о качествах его применения (не лучшего в некоторых случаях).

§ 2. Структура звена секвенции. Число звеньев и принцип их сочленения

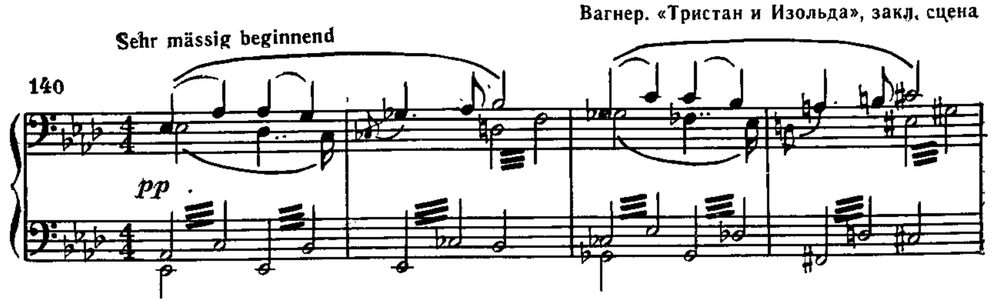
Мелодико-гармоническое содержание и внутреннее строение звеньев секвенций зависят от условий историко-стилистического характера и отличаются исключительным многообразием. Однако при этом отчетливо выступает общая закономерность: подобие структуры звена секвенции какому-либо кадансовому обороту, нередко выражающееся, например, в типичном для заключительного каданса ямбическом соотношении D или S на слабой доле такта и T на сильной доле.

Кадансообразная структура гармонических оборотов, в том числе входящих (или могущих войти) в состав секвенции, была определена Рамо как «имитация кадансов» («l'Imitation des Cadences» — 164, с. 67; подробнее об этом — там же, с. 68—77). Такое определение по существу справедливо в отношении не только характерных для первой половины XVIII века внутритональных, строго диатонических секвенций, но и разнообразных секвенций последующего времени, в том числе модулирующих, звенья которых наряду с оборотами заключительного типа содержат различные хроматические обороты серединного, прерванного или вторгающегося типа. Кадансообразность придает звену секвенции достаточно целостный, тяготеющий к известной замкнутости характер.

Протяженность звена секвенции колеблется от двух-трех аккордов в рамках неполного такта до обстоятельного построения, охватывающего несколько тактов. Крайние случаи представляют звенья тех терцовых рядов, где каждое звено содержит лишь один аккорд (иногда усложненный и расцвеченный фигурационной обработкой или вспомогательными аккордами — см. пример 142), и звенья консеквентных повторений, охватывающие подчас весьма крупные разделы музыкальной формы.

Достаточно протяженное звено секвенции иногда содержит модуляцию, как в следующем примере (As—es; Ces[H] — fis):

Вагнер. «Тристан и Изольда», закл. сцена



[10] Известную дань такой точке зрения отдал Б. В. Асафьев в 20-е годы (10, с. 85, 100—101).

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

Это усложняет ладогармоническую структуру звена. Другое усложнение возникает в тех случаях, когда два соседних звена группируются в одно укрупненное звено, образуя при этом своего рода «секвенцию внутри секвенции». Чаще всего причиной такого укрупняющего слияния оказывается большое число кратких звеньев.

В художественной практике число звеньев секвенции сравнительно редко бывает больше трех — при всех интонационно-колористических обновлениях, сопутствующих перемещениям-«вариациям», секвенция таит в себе опасность монотонии повторов. В этом легко убедиться, обратившись к какой-либо секвенции из художественной литературы и представив себе четвертое, непредусмотренное композитором звено. Более того, при крупных звеньях и медленном темпе даже третье звено иногда преобразуется — так, сразу за приведенными в примере 140 двухтактными звеньями следуют вычлененные однотактные. Протяженность звеньев и темп регулируют число звеньев секвенции: при крупных звеньях и умеренном темпе оно будет меньшим, при кратких звеньях и быстром темпе — бóльшим.

Обусловленная кадансообразностью некоторая ладофункциональная замкнутость звеньев преодолевается при их сочленении. Отчасти здесь вступает в действие известный закон граней формы, сообразно которому ладофункциональная связь построений, разделенных такой гранью, как и связь их по голосоведению, возможна, но отнюдь не обязательна. Однако в условиях секвенций часто возникающий ладофункциональный «скачок» от одного звена к другому, отсутствие определенной ладофункциональной связи между соединяемыми звеньями подчеркнуто компенсируется энергией линейно-мелодических связей, ярко выраженной общей логикой и инерцией восходящего или нисходящего мелодического движения. Именно поэтому секвенция в целом предстает как явление отчетливой линейно-мелодической инерционной природы.

§ 3. Общая классификация секвенций

Свойства и признаки секвенций обычно комбинируются в различных сочетаниях, что ведет к обилию конкретных форм, среди которых одни имеют значение коренных видов, другие — производных разновидностей, одни отличаются более простым и целостным, другие — более сложным и разветвленным характером. В основу классификации всех видов и разновидностей секвенций могут быть положены три критерия: ладотональный, фактурный и масштабно-синтаксический.

Сообразно ладотональной организации секвенции разделяются на две группы: секвенции внутритональные (строго диатонические) и модулирующие.

Фактурные особенности секвенций позволяют выделить также две группы. Первая группа — коренные строгие формы, сосредоточившие наибольшее число фактурных признаков секвенции в их наиболее чистом виде. К ним принадлежат многие мелодические, гармонические или мелодико-гармонические секвенции. В секвенциях этой группы вся музыкальная ткань полностью регламентируется структурными гранями секвенции и структурными деталями ее звеньев. Каждое последующее звено в рамках таких секвенций с точностью воспроизводит мельчайшие контуры предыдущего. К этой группе относится разновидность секвенций, где строгое соблюдение всех секвентных норм маскируется фактурными преобразованиями в виде вертикальной перестановки голосов (секвенции с вертикальной перестановкой голосов).

Вторую группу составляют производные, свободные формы — построения, фактура которых лишь частично содержит характерные признаки секвенции. В одних случаях фазы дыхания и членения мелодии и гармонии не совпадают (секвенция в мелодии при одновременном отсутствии ее в сопровождающей гармонии). В других случаях секвентным (точнее — остинатным) оказывается лишь метроритм, мелодическое же и гармоническое содержание музыкальной ткани свободно от всех других признаков секвенции.

По масштабно-синтаксическим признакам различаются секвенции, состоящие из звеньев равной или неравной протяженности — иногда расширяемых, чаще сокращаемых. Отчасти к таким преобразованиям звеньев можно отнести слияние нескольких миниатюрных оборотов в одно более протяженное звено («секвенции внутри секвенции»), особенно же следует отметить дробление или последовательное сжатие звеньев. Такова секвенция, открывающая заключительную сцену «Тристана» Вагнера, или каноническая секвенция на гармонии увеличенного трезвучия — тема Лешего в Прологе «Снегурочки» Римского-Корсакова (пример 112а).

Наконец, особый вид образований секвентной природы составляют крупные консеквентные повторения, часто сочетающие ладотональную строгость и точность модулирующих секвенций второго типа (см. § 4) с последовательным фактурным варьированием звеньев. В известной мере к этому виду примыкают так называемые секвенции на расстоянии (секвенцеобразные соотношения начал соседних музыкальных построений — например, предложений в периоде).

§ 4. Внутритональные и модулирующие секвенции

Внутритональной (диатонической) называется секвенция, звенья которой строго ограничены диатоническим ступенным составом одной тональности. Модулирующей называется секвенция, затрагивающая своими звеньями несколько различных тональностей [11].

[11] И. В. Способину принадлежит следующее пояснение структуры внутритональной секвенции (он называет ее «тональной») и модулирующей: первая

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

Внутритональная секвенция не содержит признаков собственно модуляции, но модуляционность, создаваемая мелодическими и гармоническими переменными ладовыми функциями, выражена в ней очень ярко (сама эта секвенция, как уже говорилось, является одним из условий, способствующих активности переменных ладовых функций тонов и созвучий). В XVII и первой половине XVIII века именно внутритональные секвенции с их кадансообразными звеньями послужили важным средством стабилизации ладофункциональных отношений.

Внутритональные секвенции из трезвучий и септаккордов были широко распространены в эпоху Баха и Генделя, как и у непосредственных их предшественников. В музыке венских классиков такие секвенции вытесняются одним из типов модулирующих секвенций, однако внутритональные секвенции из септаккордов довольно часто появляются у Гайдна и Моцарта в полифонических эпизодах, где они служат каркасом для виртуозных контрапунктических сплетений (например, в финале симфонии «Юпитер» Моцарта). В XIX и отчасти XX веке внутритональные секвенции возрождаются, приобретая новую интонационную окраску в музыке Шумана, Брамса, Римского-Корсакова, Рахманинова. В этом смысле показательны, например, 7-я пьеса «Крейслерианы» Шумана, упоминавшееся Интермеццо b-moll, ор. 117 Брамса, монолог Князя Юрия из 1-й картины III действия «Сказания о граде Китеже» Римского-Корсакова (см. пример 4 е), «Вокализ» Рахманинова и т. п.

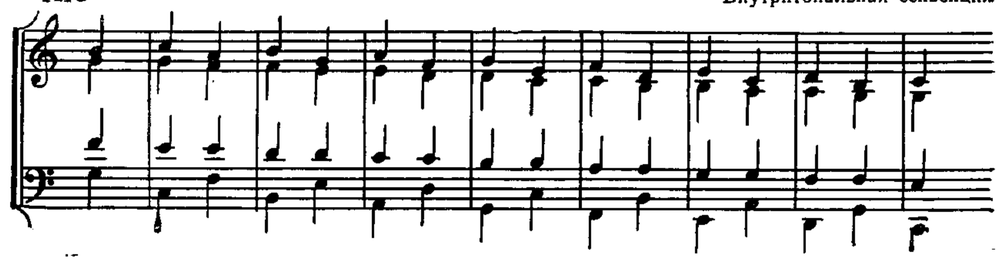
Модулирующие секвенции имеют два основных типа. Существо модулирующей секвенции первого типа состоит в том, что звенья ее представляют собою цепь отклонений в тональности диатонического соотношения. Этим определяются структурные особенности секвенции в целом: она варьирует как ладовую структуру звеньев, так и свой шаг (мажорные звенья чередуются с минорными, шаг на большую секунду сменяется шагом на малую и т. п.). Примером такой секвенции может служить секвенция-расширение в медленной части 2-й сонаты (такты 14—16: D—e—G) или секвенция-дополнение в медленной же части 10-й сонаты (такты 17—18: C—d—e) Бетховена. Именно этот тип модулирующих секвенций отчетливо преобладает в музыке второй половины XVIII — начала XIX века, выступая в качестве одного из характерных средств тематического развития.

В модулирующей секвенции второго типа каждое последующее звено отличается от предыдущего только своей высотой и тональной окраской, точнейшим образом копируя его во всех других деталях, а перемещение звеньев совершается шагами со строго одинаковым количеством тонов и полутонов (по полутонам или по целым тонам, по полуторатонам и т. д.). Поэтому звенья секвенции второго типа затрагивают тональности хроматического соотношения. Структурной особенностью такой секвенции является последовательное сохранение ладовой структуры звеньев, транспонируемых по равновеликим интервалам.

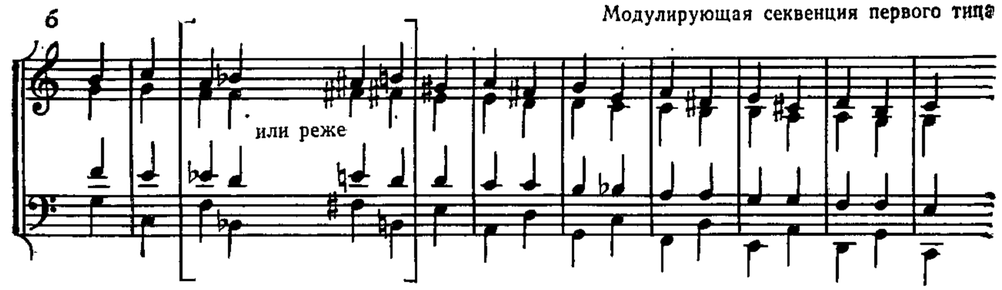
складывается из последования тонов и аккордов разных ступеней одной и той же тональности, вторая — из последования тонов и аккордов одних и тех же ступеней в разных тональностях (110, с. 187).

Следующие примеры основных ладотональных видов секвенций на сходном гармоническом материале дают отчетливое представление об их отличиях:

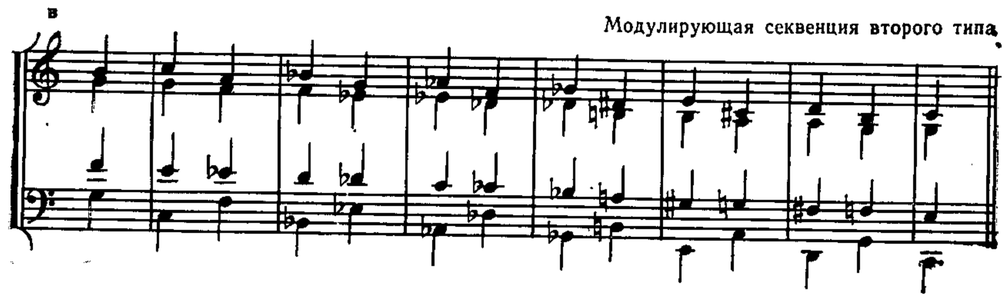
141 а Внутритональная секвенция



б Модулирующая секвенция первого типа



в Модулирующая секвенция второго типа



В движении модулирующей секвенции первого типа (пример 141б) возникает звено с тоникой в виде уменьшенного трезвучия. Такое звено, резко противоречащее окружению, либо опускается, либо корректируется одним из двух указанных в примере способов, а в секвенции наряду с диатоническими соотношениями звеньев появляются соотношения хроматические.

Исходный структурный принцип модулирующей секвенции первого типа — диатоническое тональное соотношение звеньев —

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

[illegible] ладофункциональное соотношение этих звеньев, ограничиваемое и скрепляемое рамками объединяющей тональности (в примере 141б такой тональностью является C-dur). Принцип же модулирующей секвенции второго типа — транспозиция неизменных хроматически соотносящихся звеньев, — не исключая возможной ладофункциональной связи, в большой мере отстраняет ее выравненным, геометризованным нанизыванием равнозначных звеньев, создающим своеобразную инерцию разомкнутого «движения в бесконечность». Сказанное напоминает еще раз об органическом родстве и частом совпадении модулирующих секвенций первого типа (а отчасти и секвенций внутритональных) с диатоническими рядами аккордов и тональностей, а секвенций второго типа — с рядами хроматическими.

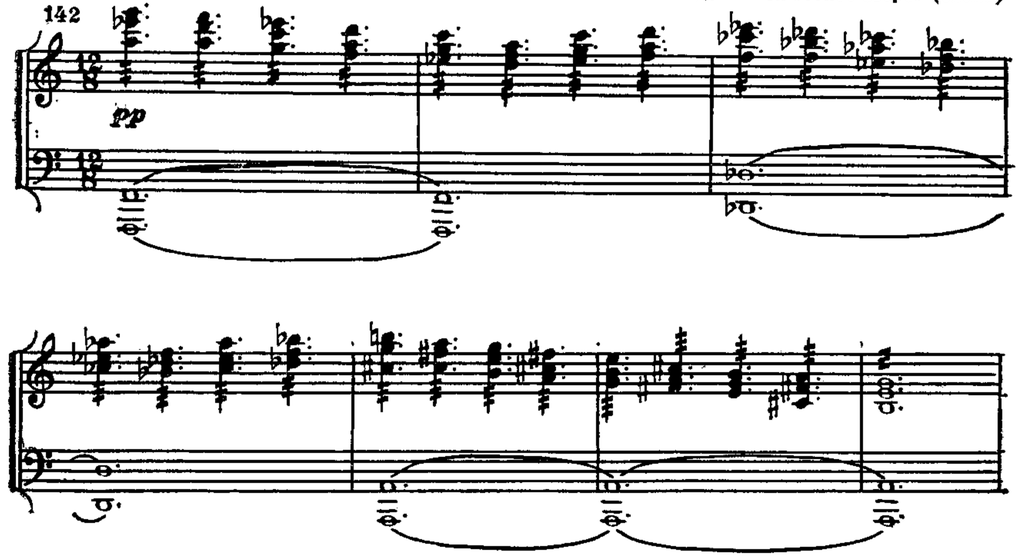
Ладофункциональное начало, охватывающее модулирующие секвенции первого типа, обусловливает их яркие конструктивно-динамические качества. Тонально-гармоническое варьирование, сопровождаемое в модулирующих секвенциях второго типа фонически эффектными сменами тонального колорита, образует сферу, особенно благоприятствующую выявлению специфических выразительных и красочных свойств гармонии. Пример поистине драгоценной находки в этой сфере — секвенция чарующей красоты из «Волшебного озера» Лядова:

Tempo I

142

pp

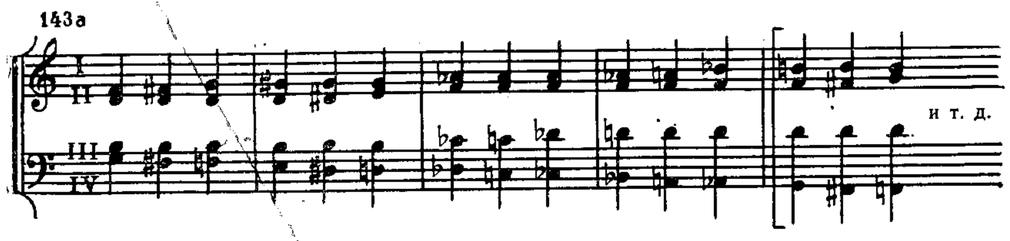
Лядов. «Волшебное озеро» (схема)



§ 5. Секвенции с вертикальными перестановками голосов

Секвенция, звенья которой воспроизводят соотношение первоначального и производных соединений в вертикально-подвижном контрапункте, называется секвенцией с вертикальными перестановками голосов:

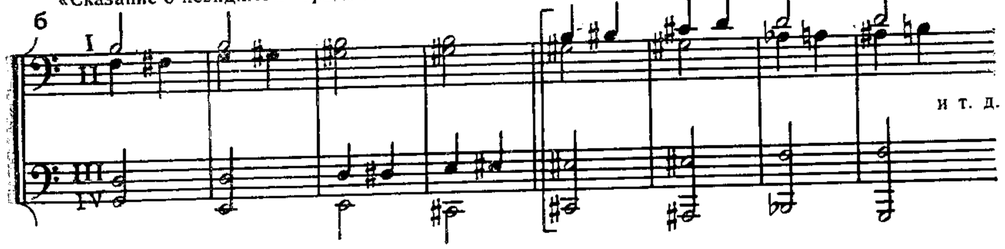
143а

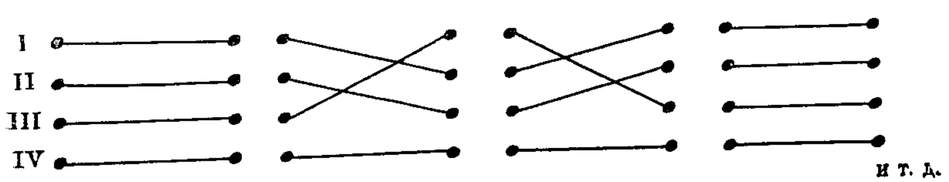


Римский-Корсаков.
«Сказание о невидимом граде Китеже» (схема)

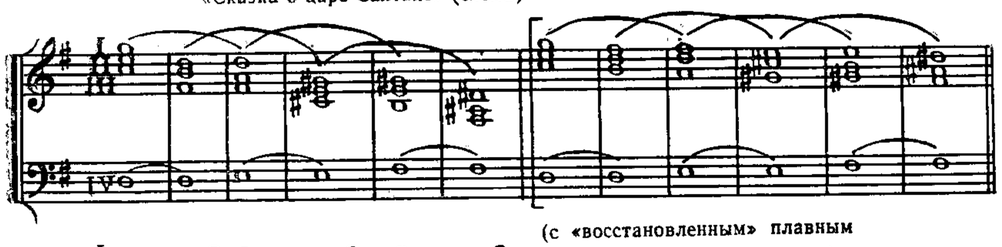
б

Возможное продолжение





Римский-Корсаков.
«Сказка о царе Салтане» (схема)



(с «восстановленным» плавным движением верхних голосов)

Как видно из примеров, три верхних голоса в каждом очередном звене секвенции обмениваются своими местами по вертикали, а каждый аккорд последовательно меняет при этом

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

свое мелодическое положение (первый аккорд в звеньях примера 143 а: септима, терция, квинта, вновь септима и т. д.). Бас в таких перестановках не участвует и во всех производных соединениях остается нижним голосом.

Рассматриваемый вид секвенций встречается в музыкальной ткани с общим противоположным, расходящимся или сближающимся движением голосов — в условиях так называемых расходящихся и сближающихся ходов [12]. Такое движение обычно строго поступенное, гаммообразное (чаще всего — хроматизированное, как в примерах 143а, б) нередко прерывается скачками или временными остановками отдельных голосов. Но иногда поступенное движение настолько трансформируется, что заметными оказываются лишь общие расходящиеся или сближающиеся контуры музыкальной ткани (пример 143в).

В подавляющем большинстве случаев секвенции с вертикальными перестановками голосов представляют собою сугубо гармонические построения с весьма элементарным мелодическим содержанием. Они относятся к сфере преимущественного, определяющего действия гармонии, хотя и заключенного в оправу интенсивного расходящегося или сближающегося мелодического движения голосов. Будучи по своему ладогармоническому содержанию модулирующими секвенциями второго типа и сохраняя свойственную им специфику яркой гармонической красочности, секвенции с вертикальными перестановками голосов отличаются, однако, большей динамикой и активностью в силу последовательного фактурного преобразования звеньев, а главное — вследствие инерции линейно-мелодического движения. Таким образом, значительность секвенций с вертикальными перестановками голосов определяется сочетанием гармонической красочности и своеобразного, инерционного линеарно-мелодического динамизма. Часто секвенция с вертикальными перестановками голосов вообще не замечается слушателем именно в качестве секвенции — настолько густой и плотный покров набрасывает на нее расходящийся или сближающийся ход, в рамки которого она вписана. И при ее восприятии подчас более отчетливо фиксируется не секвентная расчлененность, а слитный поток мелодического движения голосов.

Секвенции с вертикальными перестановками голосов особенно типичны для музыки Римского-Корсакова и композиторов его школы [13]. Эти секвенции чаще всего имеют красочно-звуко-

[12] «Секвенции с переставленными голосами» приведены М. Ф. Гнесиным (28, с. 107—111) в числе образцов расходящихся и сближающихся ходов.

Следует иметь в виду, что далеко не всякая секвенция в условиях расходящегося или сближающегося хода является секвенцией с вертикальными перестановками голосов — см., например, плавный расходящийся ход-секвенцию во вступлении к арии Марфы из II действия «Царской невесты» Римского-Корсакова (на словах: «В Новгороде мы рядом с Ваней жили»), не содержащий никаких вертикальных перестановок.

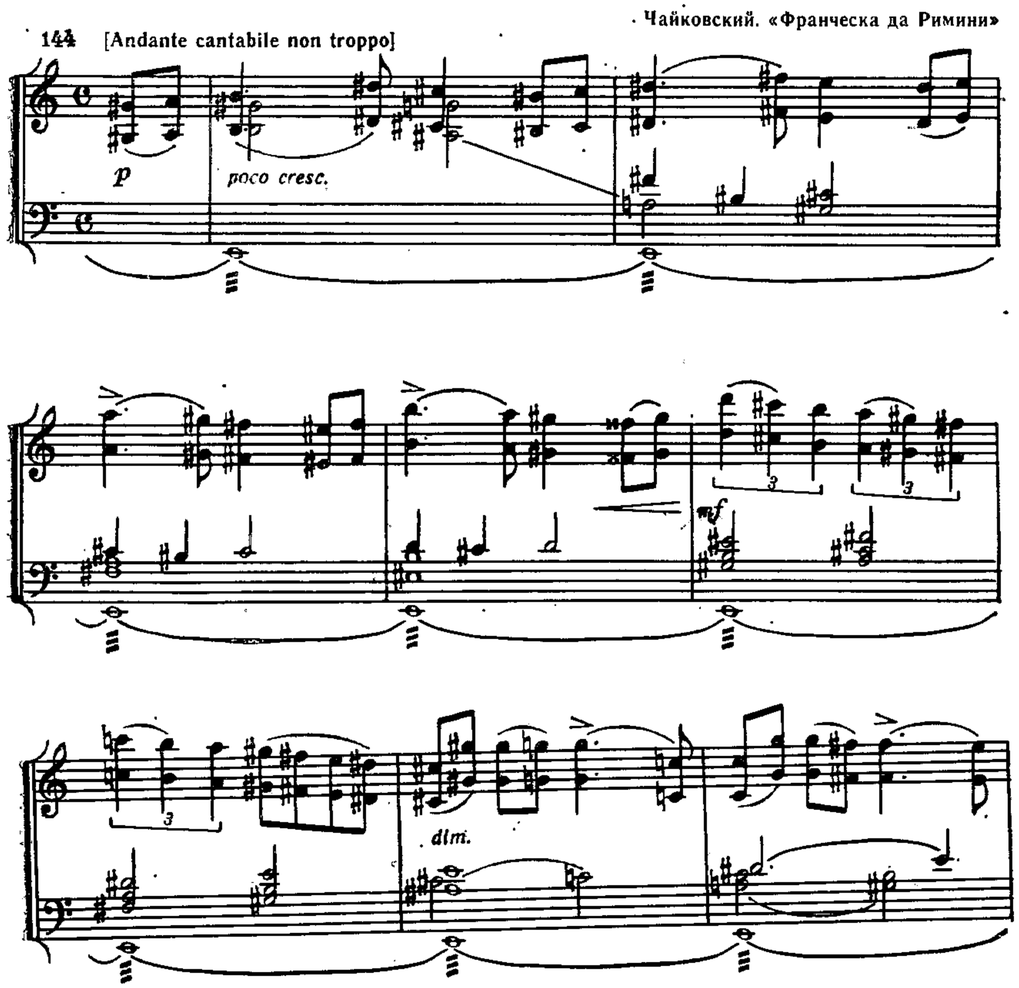
[13] Наброски таких секвенций встречаются иногда даже в их письмах (см., например: 94, с. 197—199).

писный характер и находят себе место в моментах предварения или переключения музыкально-драматургического действия — во вступительных и особенно в связующих, иногда в экспозиционных и заключительных разделах музыкальной формы. Реже они выступают как средство собственно динамического продвижения к кульминации в крупной форме — таким средством, как правило, оказываются секвенции более обычной структуры.

§ 6. Свободные виды секвенций

О секвенциях, образующих бесчисленные производные варианты коренных видов путем различных сочетаний их отдельных признаков, специально говорить нет необходимости. В качестве примера свободного и сложного объединения таких признаков можно указать следующую тему из «Франчески да Римини» Чайковского (в музыке которого свободные формы секвенций в целом преобладают):

Чайковский. «Франческа да Римини»



Файл скачан с неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

Восьмитактное построение представляет собою последование четырех секвентных двутактов с объединяющей педалью в басу. Однако в данном случае секвентные образования создаются почти исключительно в мелодическом и ритмическом плане — лишь в третьем двутакте участвует и гармония. Второй же двутакт, образуя два мелодических звена секвенции, в ритмическом аспекте продолжает секвенцию начального, первого двутакта.

§ 7. Консеквентные повторения

В музыке XIX и отчасти XX столетия встречаются крупные разделы формы, находящиеся между собою в соотношениях, характерных для звеньев модулирующих секвенций второго типа. Однако называть такие разделы звеньями секвенции трудно не только в силу их размеров, но и потому, что секвенция как таковая в их последовании часто почти не ощущается. Римский-Корсаков определяет последования этих разделов как *консеквентные повторения* (90, с. 139), Асафьев — как *параллельные проведения* (10, с. 101—103).

Консеквентные повторения являются важным средством тональной и тематической архитектоники в произведениях Листа, Вагнера, Римского-Корсакова, Скрябина — композиторов, в художественном миросозерцании и творчестве которых фактор повышенной, самостоятельной ценности «красующейся» гармонии играл особенно существенную роль. Один из наиболее ранних, в своем роде уникальных примеров консеквентных повторений содержится в разработке первой части 6-й симфонии Бетховена, открывшего в своем творчестве многие характерные черты стиля и языка музыкального романтизма. В этой разработке остинатному проведению мотива главной темы сопутствуют длительно выдерживаемые мажорные трезвучия, в качестве тонических аккордов представляющие тональности B-dur (12 тактов) — D-dur (28 тактов), а затем G-dur (12 тактов) — E-dur (28 тактов). Так складываются два консеквентных повторения, заключающие в себе хроматические терцовые соотношения тональностей (в первом случае — большетерцовое, во втором — малотерцовое). В свою очередь каждое из консеквентных повторений образует звено укрупненного консеквентного повторения (хотя и с вариантом — с заменой большетерцового соотношения внутри первого звена малотерцовым внутри второго).

Сравнение консеквентных повторений с модулирующими секвенциями второго типа устанавливает ряд сходств и различий между ними.

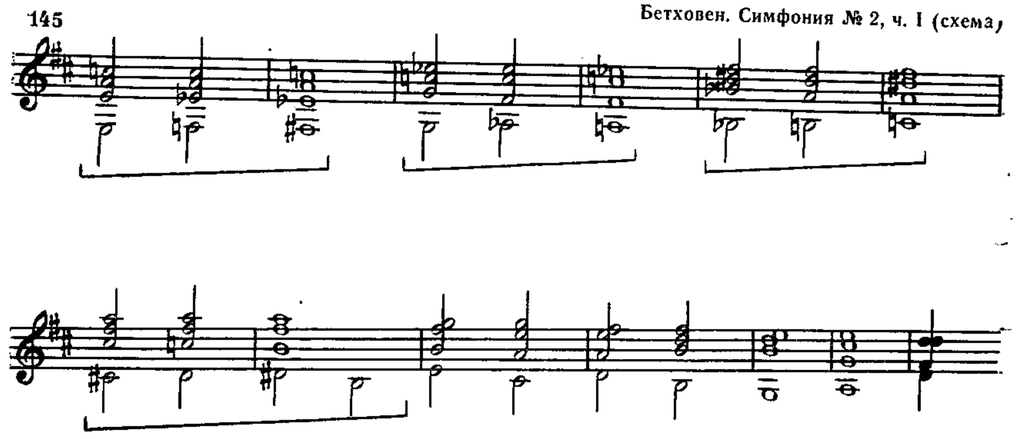
Сходство состоит прежде всего в самом структурном принципе: в перемещении идентичных построений по равновеликим интервалам. Чрезвычайно важно также, что в обоих случаях на-

ряду с общими, прямыми формообразующими функциями звеньев и разделов особенно акцентируются красочные эффекты тонально-гармонического варьирования.

И консеквентные повторения, и модулирующие секвенции второго типа широко распространяются приблизительно в одно и то же время — во второй половине XIX века. Даже их наиболее ранние, единичные для своей эпохи образцы также относятся примерно к одному и тому же времени. Выше были названы консеквентные повторения из 6-й симфонии Бетховена (1808 год). А в коде первой части его же 2-й симфонии (1802 год) содержится модулирующая секвенция второго типа — малотерцовый ряд-секвенция, в каждом звене которой особенно выделяются первый и третий аккорды — минорный квартсекстаккорд и уменьшенный септаккорд:

145

Бетховен. Симфония № 2, ч. I (схема)



Именно эти аккорды в секвентном перемещении по малым терциям придают звучанию грозный и сумрачный «стихийный» характер, поразительно предвосхищающий аналогичную интонационно-образную сферу в операх Римского-Корсакова 90-х годов — более всего в «Садко». Полную иллюзию в этом плане рассеивает лишь каданс, завершающий бетховенскую секвенцию. Последняя может служить ярким примером межтонального образования, скользящего от V_7 g-moll к полному совершенному кадансу в главной тональности D-dur.

Наконец, сходство между модулирующими секвенциями второго типа и консеквентными повторениями заключается и в том, что внутри их звеньев и разделов нередко наблюдается значительное преобладание тоники той тональности, которую затрагивает данное звено или данный раздел. Иногда же аккордовый состав звена или раздела целиком исчерпывается одним тоническим аккордом, и секвенция при этом превращается, например, в терцовый ряд аккордов, а протянутые звенья-аккорды консеквентных повторений с особой яркостью выявляют эффект сопоставления разных тональностей.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

Различия между модулирующими секвенциями второго типа и консеквентными повторениями начинаются с различий в размерах их звеньев и разделов. Консеквентные повторения — это последования крупных, тематически значительных, опорных разделов музыкального целого, модулирующая секвенция в целом может составить лишь один из таких разделов или даже только часть его. Здесь вполне возможна параллель: подобно тому как ладовая функция тональности по отношению к аналогичной функции аккорда есть ладовая функция высшего порядка, так консеквентные повторения относительно обычной секвенции представляют собою секвенцию высшего порядка. Существенное различие заключается также в том, что звенья обычной секвенции, как правило, никогда не отделяются вставками иного музыкального материала, разделы же консеквентных повторений почти постоянно перемежаются разного рода эпизодическими прослойками, подчас не уступающими по своей протяженности самим разделам (это и способствует восприятию консеквентных повторений как явлений несеквентного характера). Вместе с этими прослойками консеквентные повторения составляют своего рода рондообразную форму; так складываются формы многих крупных оперных сцен сквозного действия в произведениях Римского-Корсакова (в частности, грандиозная IV картина «Садко»). В качестве примеров можно указать Хороводную песню из II картины «Садко» (проведения темы в D-dur, Des-dur, C-dur, перемежаемые краткими вставками), Колыбельную из I действия «Сказки о царе Салтане» (C-dur—H-dur—B-dur), выклики Медведчика (a-moll—b-moll—h-moll) и хор «Ой, беда идет, люди» из II действия «Сказания о невидимом граде Китеже», трехкратное проведение (b-moll—c-moll—d-moll) темы татарского нашествия в «Сече при Керженце» и т. п. образцы. Очень часто разделы консеквентных повторений фактурно варьируются (как это бывает иногда при повторных изложениях рефрена в форме рондо); среди названных примеров в этом плане особенно показательна Колыбельная из «Сказки о царе Салтане».

Раздел седьмой

МУЗЫКАЛЬНАЯ ТКАНЬ. ФАКТУРА

Глава XXI

МУЗЫКАЛЬНАЯ ТКАНЬ И ЕЕ ФАКТОРЫ

§ 1. Понятие о музыкальной ткани, ее факторах и системе их взаимодействия

Музыкальная ткань есть совокупность звуковых компонентов музыки, находящихся под воздействием закономерностей музыкальной организации. Различие между музыкальной организацией и музыкальной тканью определяется в данном случае различием между сферой общих законов и принципов и сферой их конкретного проявления, между собственно организующим и организуемым [1]. Конкретная форма музыкальной ткани, имеющая ряд характерных видов и разновидностей, называется фактурой.

В целом музыкальная ткань может быть понята и охарактеризована как движущаяся, «одухотворенная» музыкальная материя, обладающая свойствами слитности и расчлененности, тяжести и легкости, плотности (густоты) и разреженности (прозрачности), упругости и мягкости, сопротивления и инерционного скольжения.

Музыкальная ткань представляет собою сложное, интегрирующее единство функционально различных составных частей, одновременно и сохраняющих исходные индивидуальные качества, и приобретающих новые в процессе взаимодействия.

Действующие в системе музыкальной ткани взаимосвязанные составные части являются ее факторами. Каждый из факторов при этом подобен источнику конструктивных излучений, пронизывающих музыкальную ткань и обусловливающих ее конкретный характер и форму. Все действия факторов не могут быть неизменными в своей интенсивности и направленности: они постоянно варьируются в зависимости от складывающихся конкретных условий.

По своей структуре факторы музыкальной ткани разделяются на простые и сложные, образующие внутри целостной системы два иерархических уровня.

[1] Звуковысотные контуры музыкальной ткани, рассматриваемые в отвлечении от организующих ее сил, составляют звуковую ткань. Соотношение звуковой и музыкальной ткани подобно соотношениям звукоряда и ладовой структуры, данным на более общем уровне организации музыкального целого.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

Общим свойством простых факторов является их элементарность, неделимость на разнопорядковые части, а отсюда — отчетливо выраженный подчиненный характер их исходной формообразующей функции в музыкальной ткани. Таковы высотность, громкость, тембр, диссонантность или консонантность звучания, метр, ритм, темп, существующие во многих внемузыкальных явлениях окружающего мира и становящиеся факторами музыкальной ткани лишь в закономерных соотношениях и объединениях.

Каждый из сложных факторов музыкальной ткани является результатом совместного действия ряда простых факторов и обладает наибольшей самостоятельностью музыкально-формообразующей функции, наибольшей собственно музыкальной осмысленностью. Таковы мелодия, гармония, а также фактура, нередко выступающая в качестве не только конкретной формы музыкальной ткани, но и одного из активных ее факторов. Мелодия и гармония составляют основу систем музыкальной ткани и музыкального языка, концентрируя в себе их интонационно-стилистическую характерность.

По функциональному значению в музыкальной ткани различаются факторы *определяющие* и *подчиненные*.

Соотношения и связи факторов образуют функциональную систему их взаимодействия. Основная закономерность этой системы состоит в том, что всегда один какой-либо фактор выдвигается на передний план общего ансамбля факторов, возглавляет его и управляет им, другие же, группируясь вокруг главного, подчиняются его определяющему воздействию. Иначе говоря, в каждый данный момент одному из факторов музыкальной ткани принадлежит опорная, *определяющая* функция, другим — неопорная, *подчиненная*. Такое разделение создает характерное для структуры музыкальной ткани соотношение рельефа и фона.

В функциональных связях факторов музыкальной ткани обнаруживается пересечение трех конструктивно-логических принципов — субординации, константности объема целого и вариантности его частей (гл. II, § 3, 5 и 6). Последний принцип выражается в поочередном наделении факторов определяющей и подчиненной функцией. В этом процессе участвуют как сложные, так и простые факторы.

Интегративная сущность и многогранность сложных факторов обеспечивает им (хотя и не в равной мере, со значительным преимуществом в этом плане мелодии) возможность наиболее частого и наиболее продолжительного определяющего действия внутри музыкальной ткани.

Действие простых факторов раскрывается, как правило, опосредствованно, через тот или иной сложный фактор. Однако в соответствии с принципом вариантности какой-либо простой фактор, обычно выступающий как конкретизирующая, «дорисовывающая» составная часть сложного, может выдвинуться на

достаточно самостоятельную роль в общем ансамбле, оказывая заметное влияние на характер музыкальной ткани в целом и ее детали[2]. Некоторые же из простых факторов (чаще всего — метроритм и тембр) нередко приобретают определяющую функцию, занимая в результате своеобразное промежуточное положение между простыми и сложными факторами. Такое возведение простого фактора в ранг сложного является по существу стремлением, не реализующимся до конца, а усиление яркости и значительности функции этого фактора в данный момент не может расцениваться как свидетельство вдруг проявившейся его сложности и универсальности. Именно поэтому поручение простому фактору определяющей функции в высокоорганизованной музыкальной ткани бывает эпизодическим и кратким (в противном случае эта ткань приобретет подчеркнуто одноплановый характер).

Функциональную вариантность факторов музыкальной ткани в целом следует оценить как одно из бесчисленных выражений богатства и многогранности глубинных организующих сил музыки.

Рассмотренные структурные и функциональные разграничения факторов музыкальной ткани обобщаются важным явлением художественно-конструктивного порядка. Оно раскрывается как дифференцированное совмещение в действиях каждого фактора двух функций — *структурно-логической*, характеризующей данный фактор как собственно строительную, скрепляющую деталь музыкальной ткани, и *выразительно-красочной*, обнаруживающей индивидуализированность, известную автономию данного фактора. Обе функции образуют двуединство контрастных свойств, заключенное в некую константную для данного фактора зону интенсивности. В пределах такой зоны осуществляется как относительное равновесие обеих функций, так и преобладание одной из них, а возрастание активности одной функции неизбежно влечет за собою ослабление активности другой. Каждая из них, таким образом, варьируется, колеблется, усиливаясь или ослабляясь. При этом активизация структурно-логической функции фактора ведет к усилению его связей с другими, подчас к своеобразному «растворению» в энергичном взаимодействии с ними. Возрастание же интенсивности выразительно-красочной функции вызывает особую яркость ее носителя, рельефно выделяющегося на фоне остальных факторов. Иначе говоря, обе функции выражают противоположно направленные силы в организации музыкальной

---

[2] Пояснением к сказанному в отношении, например, тембра может служить специальный раздел «Тембры как деятели гармонии» в «Основах оркестровки» Римского-Корсакова (92, с 424—438). При этом важно отметить, что подчиненные простые факторы потенциально содержат в себе известные признаки противоположной, определяющей функции, могущей реализоваться в тот или иной подходящий момент.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

ткани — силу сцепления и силу обособления. Структурно-логическая функция по природе своей устремлена к подчиненному значению соответствующего фактора, выразительно-красочная — к его определяющему значению.

Взаимная зависимость факторов музыкальной ткани в целом настолько сильна, что, например, исследование имманентных свойств любого фактора всегда вызывает специфическое затруднение: возникает ощущение, будто фактор активно «сопротивляется» изолированному его рассмотрению, выдвигая вместо себя свои связи с другими факторами.

Важно подчеркнуть, что в единствах-антитезах, образуемых функциями факторов музыкальной ткани, противоположность заключенных в них стремлений предполагает взаимную необходимость их существования и никогда не приводит к их взаимному уничтожению. Здесь может быть лишь усиление на то или иное время одной функции за счет другой — и соответствующее ослабление, приглушение последней, никогда не доходящее, однако, до ее исключения.

Музыкально-теоретические проблемы, связанные с факторами музыкальной ткани и их функциями, составляют сложную и обширную область, нуждающуюся в подробном научном исследовании.

§ 2. Координаты музыкальной ткани

Направления, по которым осуществляется организация музыкальной ткани, — ее к о о р д и н а т ы — имеют временно́й и пространственный характер.

Временны́е координаты соответствуют одновременности и разновременности звучания, которые воплощаются в отдельном звучащем мгновении (единичный тон или созвучие) и в связном последовании таких мгновений (движение, развертывание во времени ряда тонов или созвучий). Обусловленные временно́й природой музыкального становления, эти координаты имеют исходное, определяющее значение для организации музыкальной ткани.

Пространственные координаты отражают такие качества звучания музыкальной ткани, как ее объемность («стереофоничность»), плоскостность или «графическая» линейность. Эти координаты охватывают сферу явлений, действующих на более частном уровне фактурных функций, создавая, например, рельеф и фон — бо́льшую яркость, «приближенность» звучания одних компонентов музыкальной ткани и приглушенность, «удаленность» других [3].

[3] Е. В. Назайкинский называет это «глубиной звучания» (73, с. 127).

Координаты временно́го и пространственного порядка фиксируются музыкальным сознанием как органически взаимосвязанные, подразумевающие возможность разнообразных частичных совпадений и пересечений, но в то же время глубоко различные в своем качественном значении и находящиеся в соотношении отчетливой субординации.

Временны́е координаты музыкальной ткани в теории музыки характеризуются как г о р и з о н т а л ь и в е р т и к а л ь, то есть пространственными понятиями, ассоциативным путем привлеченными к музыкальным явлениям [4].

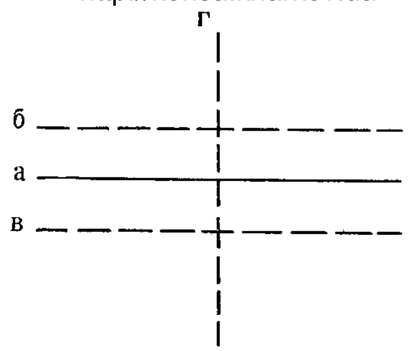
Все факторы музыкальной ткани — и простые, и сложные — необходимо связаны с горизонталью: они отражают развертывание музыкальной ткани во времени, участвуют в этом развертывании и вне его, как правило, лишаются какой бы то ни было музыкальной осмысленности (известным исключением здесь являются лишь семантические качества отдельно взятого созвучия-аккорда). Что же касается связи с вертикалью, то наиболее материально и непосредственно ее выражает гармония, включающая в свою систему одновременные сочетания тонов — созвучия.

Действие сложных факторов — мелодии, гармонии и отчасти фактуры — направлено по обеим координатам музыкальной ткани (в чем состоит их заметное отличие от факторов простых, преимущественно связанных только с одной из координат). Однако при этом сообразно специфике каждого из них осуществляются различные варианты в объединении я в н ы х и с к р ы т ы х ф о р м о б е и х к о о р д и н а т, в их своеобразном «дублировании» (явную форму координаты сопровождает скрытая или также явная, но конструктивно иного смысла). Сказанное о явных и скрытых проявлениях обеих координат музыкальной ткани в действии сложных факторов следует пояснить подробнее.

В мелодии при господствующей, явно выраженной горизонтали может присутствовать подчиненная, скрытая горизонталь (отслоение скрытых мелодических голосов на основе эффекта остаточного звучания) и скрытая вертикаль, обрисовывающая контуры гармонии-резонатора, заключенной внутри данной мелодии. В гармонии при господствующей, явно выраженной вертикали существуют две столь же явные горизонтали (связь между созвучиями на основе их ладовых функций и на основе голосоведения) и скрытая горизонталь (скрытые мелодические голоса, возникающие в процессе гармонического движения). Схемы координат мелодии и гармонии могут быть представлены следующим образом:

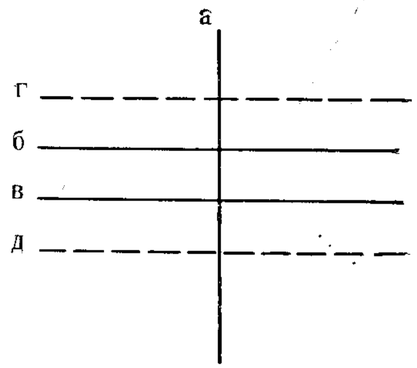
[4] Музыкально-теоретическая терминология в значительной своей части представляет область условных определений, образных уподоблений, аналогий, ассоциаций и т. п. Многие из таких определений благодаря своей меткости и лаконизму прочно закрепились в теоретическом музыкознании.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua



Мелодия:

а) — основная, явная горизонталь;
б) и в) — дополняющие, скрытые горизонтали;
г) — скрытая вертикаль.

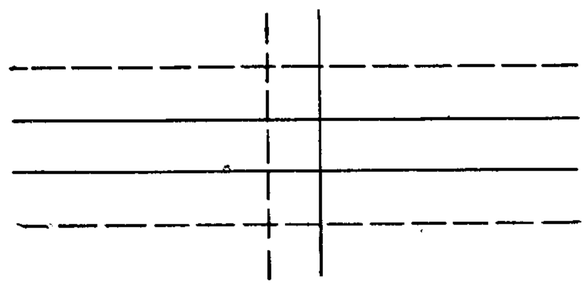


Гармония:

а) — явная вертикаль;
б) — явная горизонталь — ладовые функции созвучий;
в) — явная горизонталь — голосоведение (мелодически-линейные и мелодически-ладофункциональные явления);
г) и д) — дополняющие, скрытые горизонтали (скрытые мелодические голоса).

Особое положение гармонии в ее отношениях к координатам музыкальной ткани (наличие явной вертикали и явной горизонтали, к тому же в двух формах) объясняется тем, что гармония есть сфера наиболее сильного и полного, наиболее концентрированного выражения закономерностей ладотональной организации, которые пронизывают музыкальную ткань и по горизонтали, и по вертикали.

Схема координат многоголосной музыкальной ткани, объединяющей мелодические и гармонические явления, будет следующей:

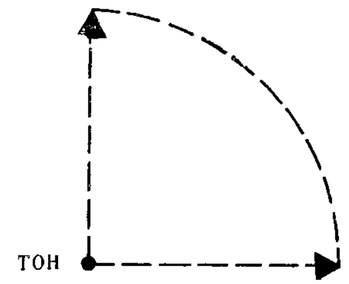


Таким образом, высокоорганизованная музыкальная ткань представляет собою сложное сцепление факторов, действующих одновременно по нескольким явным и скрытым горизонталям и вертикалям. Приведенная схема полностью относится к многоголосной фактуре и ее связям с координатами музыкальной ткани.

Явные и скрытые вертикали и горизонтали обозначают те направления, по которым осуществлялось историческое развитие

как самой ткани в целом, так и ее факторов. Эти координаты определяли и характерные вертикальные и горизонтальные формы поляризации и синтеза различных фактурных и ладогармонических образований в музыкальной ткани, о чем говорилось выше.

Наряду с звуковой горизонталью и вертикалью отдельный тон в музыкальной ткани естественно представляется более всего как звуковая точка. Точка эта, однако, окружена своего рода полем, в котором распространяются и действуют ее излучения (частичные тоны — гармоники, образующие специфическую скрытую вертикаль, и остаточное звучание, звуковой след, образующий столь же специфическую скрытую горизонталь):



Специфика скрытых вертикали и горизонтали, излучаемых музыкальным звуком-точкой, принципиально отлична от скрытых горизонтали и вертикали в мелодии и гармонии. Скрытые вертикаль и горизонталь точки есть физические, акустические свойства музыкального звука, способствующие его связям по вертикали и горизонтали с другими звуками. Скрытые же горизонтали и вертикали в мелодии и гармонии есть координаты музыкальной ткани, раскрывающие временну́ю природу основных закономерностей ее организации.

§ 3. Фактура и ее функции в музыкальной ткани

Фактура, будучи конкретизированным выражением музыкальной ткани, представляет собой разветвленную систему взаимодействия ее типизированных, исторически отстоявшихся и индивидуальных форм.

Конкретизация форм музыкальной ткани совершается в нескольких направлениях, что создает различные виды фактуры и позволяет наметить принципы их классификации. Сообразно числу голосов фактура разделяется на одноголосную (монодическую) и многоголосную. Последняя в связи с различным качеством компонентов (голосов) и их соотношений насчитывает четыре основных вида: гетерофония (подголосочное изложение), полифония, гомофония и синтезирующий вид, объединяющий предыдущие в разновременном чередовании и в одновре-

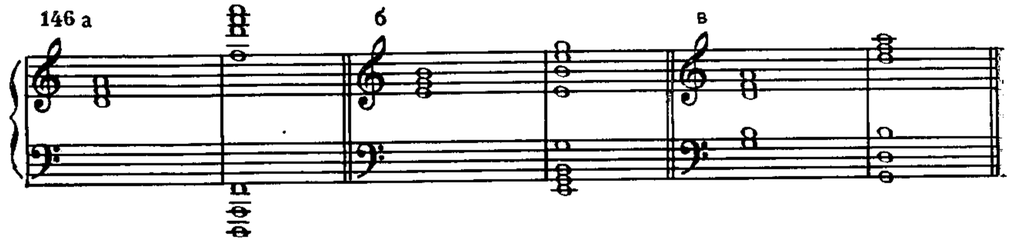
Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

менных сочетаниях[5]. По характерным чертам изложения для определенного инструмента или исполнительского состава различается фактура оркестровая, фортепианная, хоровая, квартетная, скрипичная и т. п.

Среди ряда проблем, связанных с фактурой, следует выделить вопрос о специфике ее функционального проявления в музыкальной ткани.

Фактура включает в свои рамки действие всех факторов музыкальной ткани и музыкального языка. В то же время она может выступить по отношению к этим факторам не только как целостное, интегрирующее явление, но и как один из рядовых факторов, то есть наравне с ними. Иначе говоря, фактура способна к известной эмансипации, к выделению из целого и к приобретению особой конструктивной функции. Такое выделение фактуры всегда ощущается как особо интенсивное, определяющее воздействие собственно фактурных закономерностей и свойств на характер и содержание как самой музыкальной ткани, так и музыкального целого.

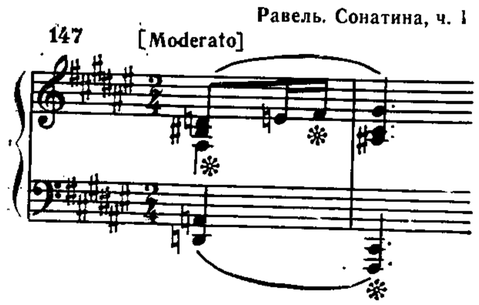
Следующие примеры поясняют активное и вместе с тем простейшее воздействие собственно фактуры на музыкальный материал и его смысл:



Все шесть созвучий — и первоначальные, и производные — имеют определенную фактуру. Однако в первоначальных созвучиях фактура предстает в виде гармонического ядра — совокупности всех различно звучащих тонов созвучия, сведенных без октавных дублировок к тесному расположению, — и не содержит в себе чего-либо характерного. В производных созвучиях подчеркнуто-необычное расположение голосов, создающее индивидуальную фактурную форму созвучия, есть проявление активного действия собственно фактуры, существенно меняющего первоначальный смысл и характер того же аккордового звукового материала. Первые два примера (146 а и б, содержащие в качестве производных фактурных форм расположение аккордов из конкретных музыкальных произведений — пьесы № 6 в «Пожелтевших страницах» Мясковского и «Симфонии псалмов» Стравинского) представляют монофункциональный аккорд — минорное трезвучие. В примере 146 в гармоническое ядро большого V_9 превращено затем в полифункциональное наслоение двух трезвучий различных ладовых функций $\left(\frac{II}{V}, \frac{S}{D}\right)$. Следовательно, под воздействием конкретных фактурных импульсов один и тот же исходный звуковой материал может изменить не только свой облик и характер, но и ладофункциональное содержание. По существу во всех трех случаях фактура приобретает определяющую функцию.

Если фактура как конкретное расположение тонов аккорда воздействует на его объединяющие или расчленяющие свойства (что, как видно из приведенных примеров, особенно проявляется в области полигармонической вертикали), то различие, даже простейшее, в фактурных функциях тонов (например, гармоническое и мелодическое значение одного и того же тона в разных октавах) так же, хотя и менее отчетливо, обнаруживает свое воздействие на ладовый смысл, на аккордовый или неаккордовый характер этого тона. Это можно видеть на примере заключительного каданса первой части Сонатины Равеля, где альтерированная S (аккорд с увеличенной секстой на ♭VI ступени) вводит в завершающую модифицированную T (мажорное трезвучие с внедряющимся в верхнем голосе побочным тоном — аккордовым тоном второго порядка — в виде большой секунды, формально образующей со всеми другими тонами неполный «мнимый» I_9):

Равель. Сонатина, ч. I



Тон *fis* в верхнем голосе — неаккордовый тон, проходящая нота к аккордовому тону второго порядка (*gis*), принципиально отличная по своему смыслу и от аккордового тона *fis*, в среднем голосе альтерированной S, и — тем более — от *fis* в басу аккорда T.

Аналогичным расчленяющим образом воздействует иногда фактура на созвучия и аккорды с малым числом тонов (2—3 тона), что приводит к неожиданной полифункциональной трактовке, например монолитных мажорных и минорных трезвучий в музыке Прокофьева («Сон» из «Русских песен», Интерлюдия — № 43 — из «Ромео и Джульетты»).

Все это обнаруживает связь и зависимость между гармоническими (ладофункциональными и фоническими) и собствен-

[5] Подробное рассмотрение многих проблем фактуры и ее характерных средств см.: 124, I—II.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

но фактурными явлениями. Интенсивное действие последних способствует выявлению того, что потенциально заложено в гармонии и мелодии, оказывается почвой, на которой они произрастают. Отсюда фактуру можно было бы определить как ту или иную конкретную форму интонирования, «произнесения» мелодического, гармонического или мелодико-гармонического материала музыки.

Активное действие фактуры многообразно выражается в ее связях с музыкальной формой. Широко известны разного рода смены, иногда энергичные «сломы» фактуры, происходящие параллельно сменам разделов формы (особенно при введении разделов с новым тематическим содержанием). Не менее показательны фактурные обновления («выпрямления», сгущения и сжатия) в кадансах, например, многоголосной народной песни, как и бесчисленных образцов профессиональной музыки различных эпох. Здесь можно напомнить о характерных кадансовых «выпрямлениях» фактуры в виде параллелизмов (частичных или общих) в смежных или в крайних голосах. Под воздействием фактурных особенностей кадансов русской народной многоголосной песни сложились типичные для Прокофьева параллелизмы крайних голосов — например, в кадансах первой части 5-й сонаты, во второй части 6-й симфонии, в эпизоде «Улица просыпается» из «Ромео и Джульетты», в арии Кутузова из «Войны и мира» и т. п.

Характерная активизация функций фактуры обнаруживается в жанре транскрипций, придающих музыкальному оригиналу новый интонационно-фактурный облик (в этом плане примечательны многие транскрипции Листа). Фактурно-гармонические перевоплощения музыкального текста двух вальсов Крейслера, возникшие в транскрипциях Рахманинова, по существу привели к созданию новых произведений совершенно иного, гораздо более высокого сравнительно с первоисточником художественного ранга.

Вместе с тем как необходимая форма музыкальной ткани фактура может быть обобщенным и несколько нейтральным в отношении собственной функции явлением. Поэтому некоторые различные «фактурные интонирования» одного и того же музыкального материала могут мало влиять на его сущность (речь не идет здесь о вариационных преобразованиях фактуры применительно к одному и тому же материалу в условиях его развития или же в собственно вариационных формах). Отсюда возможность разного рода переложений — иногда облегченных (в том числе авторских — показательно, например, в этом плане сравнение партитуры «Щелкунчика» с переложениями для фортепиано, сделанными Танеевым и самим Чайковским), которые, заметно отличаясь в фактурных деталях от оригинала, в то же время содержат в себе его главные, необходимые мелодические и гармонические контуры. Частичные изменения в расположении аккордов, но без изменений в их звуковом составе, удаление дублирующих голосов и этажных наслоений, сокращение и упрощение гармонических фигураций, изъятие средних голосов второстепенного значения, передача ведущего мелодического голоса фортепианной фактуры солирующему струнному инструменту и т. п. в целом не влияют на смысл музыки, тем более не меняют его до неузнаваемости. Иначе говоря, в таких условиях фактурные модификации не противоречат общему смыслу музыкального целого именно потому, что фактура оказывается здесь в большей мере «средой», в которой существует музыкальный материал, нежели органической частью этого материала.

Иначе обстоит дело с фактурой, под прямым воздействием которой формируется мелодическое и гармоническое содержание музыкальной ткани. Любое вмешательство в такую фактуру всегда влечет за собой те или иные деструктивные последствия. Так, если в приведенных аккордах из «Пожелтевших страниц» Мясковского и «Симфонии псалмов» Стравинского изменить регистровое распределение тонов, то они утратят свою характерность, выразительность и колорит и превратятся в совершенно иные интонационные явления (хотя и останутся минорными трезвучиями), а радикальное преобразование, например, фактуры баховской фуги будет явным искажением ее художественного смысла. Примеры такого рода могут быть бесконечно умножены и все они будут свидетельствовать об огромной и органической роли собственно фактуры в создании не только внешнего облика музыкального целого, но и его сущности, его содержания.

Глава XXII

ГОЛОСОВЕДЕНИЕ

§ 1. Понятие о голосоведении. Две формы гармонической горизонтали

Движение нескольких совместно звучащих голосов музыкальной ткани называется голосоведением. В более тесном смысле (применительно к гармонии) голосоведение есть линейно-мелодическая связь созвучий, составляющая одну из форм гармонической горизонтали.

Гармоническая горизонталь представляет собою последование созвучий, связь которых осуществляется двояко — на основе их ладовых функций и голосоведения. Эту связь и выражают две формы гармонической горизонтали — ладофункциональная и линейно-мелодическая. Первая из них акцентирует соединяемые созвучия-вертикали в качестве целостных компонентов гармонического движения, вторая — в качестве дифференцированных комплексов мелодических голосов различной раз-

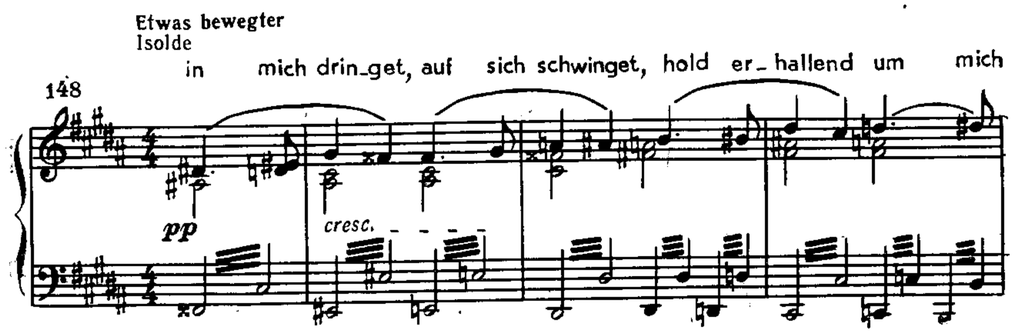
Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

витости: от элементарных интервальных шагов при сопряжении соседних созвучий до развитых и контрастных мелодий внутри полифонической ткани. Таким образом, первая форма заключает в себе предпосылки и стремления к гармоническому интонированию созвучий, вторая — к их мелодическому интонированию.

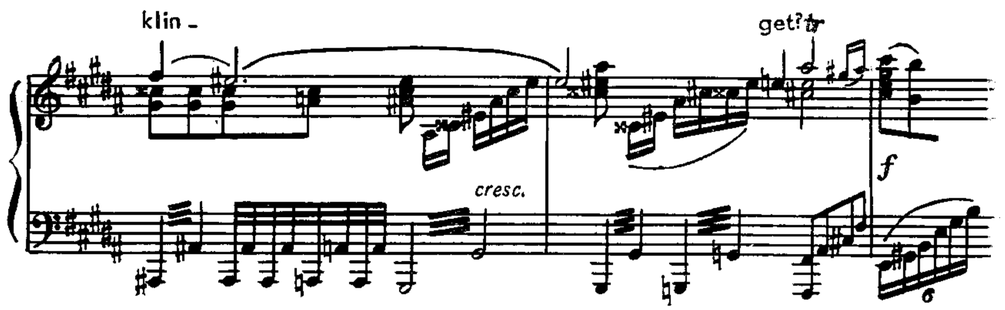
Обе формы гармонической горизонтали совмещаются, что предопределяет их различные одновременные и разновременные соотношения. Нормативным и наиболее распространенным является их относительное равновесие в одновременности. Вызываемые самим совмещением постоянные колебания интенсивности каждой из них столь неглубоки и мимолетны, что практически ладофункциональная и линейно-мелодическая связи действуют здесь параллельно, в одном и том же направлении, обеспечивая общую целостность и уравновешенность гармонической горизонтали.

Однако эпизодически в музыкальную ткань включаются иные соотношения, подчеркнуто отступающие от нормы. Одно из них состоит в явном преобладании линейно-мелодических связей над ладофункциональными и выражается в особой плавности голосоведения, при которой одно созвучие поступенным движением тонов «переливается» в другое. В таких последованиях ладофункциональное истолкование созвучий, даже если оно оказывается возможным, является подчас формальным или искусственным и излишним, поскольку энергия и инерция мелодического движения берут на себя роль главного организующего начала[6]. Чаще всего такого рода последования возникают как межтональные или внетональные построения во вступительных, связующих и развивающих, то есть тонально неустойчивых, разделах музыкальной формы и нередко оформляются как поступенные восходящие и нисходящие или сближающиеся и расходящиеся ходы:

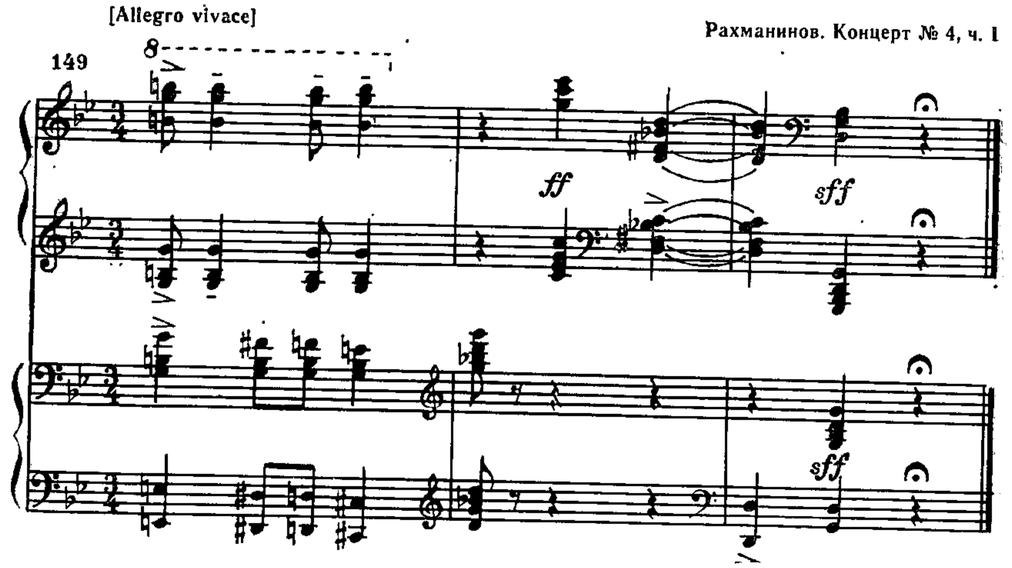
Вагнер. «Тристан и Изольда», закл. сцена



[6] Гипертрофия и абсолютизация линейно-мелодических связей созвучий нашли практическое выражение в так называемом линеаризме, одной из характерных тенденций музыки XX века, которая неправомерно рассматривается иногда как универсальный конструктивный принцип гармонии XX столетия вообще.



Другое наиболее редкое соотношение заключается в акцентировании ладофункциональных связей при регистровом разобщении созвучий. Нейтрализация мелодических связей обусловливает значительную краткость и эпизодичность таких явлений. Примером может служить заключительный каданс первой части 4-го концерта Рахманинова, где созвучия интонируются как резкие экспрессивные возгласы:



Противопоставление регистров, характерное для подобных гармонических построений, более всего свойственно оркестровому или фортепианному письму крупного, оркестрального плана (Лист, Рахманинов).

Формы гармонической горизонтали весьма различны по их конструктивному потенциалу. Диапазон организующего действия ладофункциональных связей, реализующихся в ладовых функциях разных масштабов и порядков, чрезвычайно широк — от лаконичных построений (в том числе исключительного типа, подобных примеру из 4-го концерта Рахманинова) до крупных звуковых пространств в виде тональной структуры музыкального целого. Поэтому ладофункциональная форма горизонтали есть источник и носитель формообразующей

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

энергии протяженного, «дальнобойного» действия. Связующая сила голосоведения наиболее эффективна в пределах сравнительно небольших построений, где яркостью и непосредственностью выражения она может значительно превосходить силу ладофункциональных импульсов. Но сама по себе линейно-мелодическая форма горизонтали обладает формообразующей энергией краткого действия и потому в системе музыкального целого обе формы гармонической горизонтали складываются в целостное конструктивное единство.

§ 2. Мелодическая линия. Плавное движение и скачки. Абсолютные и относительные виды плавного движения и скачка

В голосоведении существенна структура мелодической линии каждого отдельного голоса, независимо от степени его активности или конкретной фактурной функции. Не углубляясь в обширную область учения о мелодике, здесь следует остановиться главным образом на свойствах, выражающих и раскрывающих специфику самой природы мелодии в ее взаимных связях с гармонией.

Развитая мелодия является средоточием взаимодействия многих факторов музыкальной организации. При этом определяющая роль принадлежит двум формообразующим началам — собственно мелодическому и гармоническому, действие которого в данном случае имеет скрытую форму, обнаруживаясь в координировании звуковых следов. Мелодическая горизонталь явной формы и гармоническая вертикаль скрытой формы совмещаются в одной и той же мелодической линии, своеобразно отражая совокупность принципов горизонтальной и вертикальной организации, лежащих в основе многоголосной музыкальной ткани. Это подобие оказывается важным источником художественно-конструктивного богатства и многообразия мелодии.

Мелодическая линия любого профиля — волнообразного, восходящего, нисходящего или выдержанного в целом на каком-либо одном высотном уровне — складывается в чередовании плавного движения и скачков. Такое чередование регулируется общей интонационно-структурной закономерностью «мелодического противовеса», сообразно которой мелодия после скачка движется плавно или также скачком в направлении, противоположном начальному скачку, а плавное движение мелодии необходимо сменяется скачком в направлении, противоположном предшествующему плавному движению[7].

Особенно важно, что соотношение плавного движения и скачков внутри мелодической линии выражает два основных формообразующих начала в мелодии, которые, как уже говорилось, в специфическом одноголосно-линейном плане утверждают диалектически противоречивое единство мелодических и гармонических импульсов.

Собственно мелодическое начало — интонационно-конструктивная первооснова мелодии — наиболее полно раскрывается в плавном, поступенном движении, в движении по тонам и полутонам (большим и малым секундам). Именно поступенное движение, при котором каждый последующий тон в наибольшей мере снимает звуковой след предшествующего, является основным строительным материалом мелодии, создавая мелодическую вязкость и напряженность в последовании тонов — источник песенного дыхания и кантилены.

Главный проводник действия гармонического начала внутри мелодической линии — скачок, выявляющий гармоническое отношение тонов мелодии и рождающий, таким образом, гармоническое ощущение линейно-мелодических явлений. Скачки (особенно на терцовые интервалы) создают гармоническую наполненность мелодии, ее специфическую многоплановость и «объемность». Если поступенное движение способствует мелодической концентрированности и монолитности одноголосной линии, то скачки приводят к гармоническому «расщеплению» этой линии, к возникновению внутри нее скрытых гармонических вертикалей и дополняющих, также скрытых, мелодических голосов.

Особого внимания заслуживает то, что для образования гармонических отношений тонов в мелодии интервалы нетерцовой природы должны фигурировать в виде реальных, непосредственных скачков. Гармоническая же сила интервала терции выявляется не только в собственно скачках, но и отчетливо пробивается сквозь покров поступенного движения, которое не может скрыть и нейтрализовать эту силу. Так, в диатоническом гаммообразном, строго поступенном движении всегда вырисовываются контуры гармонии-резонатора, координирующей тоны терцового соотношения. Если, например, тон *d* затушевывает звуковой след предшествующего тона *c*, то следующий тон *e* не только затушевывает след *d*, но и «оживляет» след тона *c*, устанавливая с ним гармоническую координацию. И через звуковую ткань гаммы C-dur всегда просвечивает мажорное трезвучие *c—e—g*.

Все сказанное выдвигает необходимость уточнения существующих понятий плавного движения и скачка.

Обычно в учебниках гармонии плавным движением считается любой ход голоса, не превышающий интервала терции (безразлично — большой или малой). Иногда при этом выделяется движение поступенное (на интервалы примы и секунды). Всякий же ход более чем на терцию считается скачком (см., например: 112, 1, с. 27—28 или 126, с. 37).

[7] И. В. Способин неоднократно указывал в лекциях, что на проявление закономерности «мелодического противовеса» влияет гармонический контекст: мелодический скачок в рамках одной и той же гармонии гораздо менее требует последующего противовеса, чем скачок при переходе от одной гармонии к другой.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

В связи с охарактеризованной ролью плавного движения и скачков в мелодической линии целесообразно предложить абсолютное и относительное понятия плавного движения и скачка.

Согласно абсолютному понятию, плавным является лишь движение строго поступенное, движение по тонам и полутонам (по большим и малым секундам); сюда же следует отнести и повторение одного и того же тона. Всякий ход голоса более чем на целый тон, рождающий гармоническое ощущение, является скачком (практически уже ход на полтора тона — увеличенную секунду или малую терцию — открывает собою область скачков).

Согласно относительному понятию, всякое движение мелодии по более узким интервалам после более широкого можно охарактеризовать — в соответствии с восприятием — как плавное. Таково, например, движение по терциям или квартам после скачка на октаву или дециму. Точно так же после движения по узким интервалам ход на более широкий интервал будет восприниматься как скачок, вторгающийся в предшествующее плавное движение голоса.

§ 3. Фактурные функции голосов музыкальной ткани

Многоголосная музыкальная ткань приобретает свою конкретную форму — фактуру — во взаимодействии и совместном движении нескольких голосов. Конструктивная роль голоса (или сцепления нескольких сходных по значению голосов), определяемая его соотношениями с другими совместно звучащими голосами, а также его конкретным строением и характером, есть фактурная функция данного голоса (или сцепления голосов).

Вопрос о фактурных функциях голосов музыкальной ткани занимает особое положение в теории музыки. Являясь весьма редко предметом специальных исследований, эти функции располагают достаточно развитой и общепринятой системой соответствующих понятий и обозначений. Таковы, например, «мелодия» (главный, ведущий голос музыкальной ткани), «аккомпанирующие голоса», или «аккомпанемент» (совокупность сопровождающих мелодию голосов, нередко мелодически нейтральных и обладающих лишь значением гармонического фона), «контрапункт», а также «подголосок» (подчиненные, сопровождающие мелодические голоса), «басовый голос», или «бас» (нижний голос, основание выстроенных над ним созвучий), «противодвижение» (зеркальное отражение линии совместно звучащего голоса), «органный пункт», или «педаль» (выдержанный тон или созвучие), голоса «реальные» (отличающиеся от совместно звучащих голосов рисунком и характером движения) и «дублирующие» (воспроизводящие линию одновременно звучащего голоса) и т. п. С течением времени к этим понятиям и обозначениям присоединились новые, возникавшие применительно к характерным явлениям или уточнявшие существующую терминологию, вносившие в нее различные смысловые нюансы и акценты. Так, особые случаи противоположного движения крайних голосов, нередко включающего секвенции (в частности, с вертикальной перестановкой голосов), были определены как «расходящиеся и

сближающиеся ходы» (92, с. 405)[8]. Особые фактурно-мелодические образования на основе дублировок получили названия «ленточного движения» (139, с. 200), «многоголосных мелодий» (30, гл. VII), «хоровой мелодии» (139, II, с. 361).

Значительным этапом теоретической разработки вопроса о фактурных функциях явилось неопубликованное исследование А. Ф. Мутли «Мелодические функции голосов многоголосной музыки» (70). Как видно из названия самой работы, фактурные функции фигурируют в ней под обозначением «мелодических функций голосов». Это отражает как специфику исследуемых в данном случае явлений, так и одну из основных научных идей самого исследования. В качестве исходного музыкального материала своей работы автор избрал многоголосную фактуру, ранее всего и с большой полнотой проявившуюся в медленных частях сонатных циклов венских классиков, то есть один из типичных видов фактуры, которую чаще всего в литературе о музыке называют «послебаховской новой гомофонией». Справедливо считая такое понятие слишком категоричным и ориентирующим на одностороннее, по существу неверное представление о том, что все, не являющееся чистым видом полифонии, должно быть гомофонией, А. Ф. Мутли видел одну из главных задач своей работы в раскрытии мелодической наполненности «новой гомофонии», в выявлении яркого и сильного контраста составляющих ее голосов, которые лишь степенью своей мелодической развитости (но не контрастом) уступают голосам собственно полифонической ткани. Отсюда ясно, что А. Ф. Мутли занимался лишь теми фактурными функциями голосов музыкальной ткани (не прибегая к этому понятию), которые имеют отчетливо выраженную мелодическую сущность. Поэтому среди выдвинутых им пяти фактурных функций четыре всецело относятся к собственно мелодическим явлениям и только пятая выражает явление мелодически-нейтральное: 1) мелодия, 2) контрапункт к мелодии, 3) противодвижение к мелодии или к контрапункту, 4) удвоение мелодии, контрапункта или противодвижения, 5) педальный тон[9].

Выводы А. Ф. Мутли распространяются на множество явлений различных стилей и эпох, хотя и не исчерпывают вопроса о фактурных функциях голосов музыкальной ткани в целом.

Большой вклад в развитие учения о функциях компонентов музыкальной ткани представляет выдвинутое и разработанное В. А. Цуккерманом понятие о системе закономерных связей фактуры и тембра («тембро-фактурная функциональность»; 139, II, с. 342—343). Возникнув на основе анализа оркестровой ткани произведений Римского-Корсакова и по существу охватывая широкий круг разнообразных стилистических явлений, эта система отличается чрезвычайно тонкой дифференцированностью и включает в качестве темброво-фактурных (функциональных) компонентов музыкальной ткани построения мелодического, мелодико-гармонического и гармонического порядка. Общее число компонентов доходит при этом до двадцати (139, II, таблица на с. 358—359).

Систематика фактурных функций голосов музыкальной ткани, участвующих в образовании ее вертикального и горизонтального аспектов, может быть представлена следующим образом.

---

[8] Следует отметить, что в трудах по инструментовке, появившихся после «Основ оркестровки» Римского-Корсакова, вопросы фактуры и функций составляющих ее голосов рассматривались весьма основательно — хотя и с естественным при этом акцентом на технике оркестрового письма. См., например: Василенко С. Н. Инструментовка для симфонического оркестра. Т. I—II. М., 1952—1959.

[9] Теоретические положения исследования А. Ф. Мутли входили в лекционный курс гармонии И. В. Способина с той же терминологией («мелодические функции голосов»), иногда с некоторыми вариантами, дополнениями и пояснениями. См.: 109, с. 31—34.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

Выражая общий принцип организации музыкальных явлений — принцип субординации, — фактурные функции голосов в наиболее крупном плане образуют два взаимообусловленных вида, возникающих соответственно музыкально-смысловой значительности голосов в структуре музыкальной ткани. Первый вид выделяется своим опорным значением и особой концентрированностью, это — функция ведущего, главного мелодического голоса. Такая функция принадлежит чаще всего одной мелодической линии (одноголосной или многоголосной) и реже бывает рассредоточена (в неравных пропорциях) между несколькими линиями. Фактурная функция главного голоса более всего аналогична функции тоники в ладовой структуре — одной главной в рамках простой структуры или главной и нескольких подчиненных в рамках составной структуры. Второй вид фактурных функций голосов отличается весьма разветвленным многообразием форм — это функции подчиненных, сопровождающих голосов. Сопровождающие голоса различных функций часто объединяются в одновременном звучании, образуя тот или иной фон для главного голоса. Своей дифференцированностью и общим неопорным значением эти функции в определенной мере подобны неустойчивым функциям ладовой структуры.

В рассмотрении конкретных фактурных функций голосов музыкальной ткани следует исходить из охарактеризованной их общей группировки.

1. Главный мелодический голос. Ярко выраженная мелодическая фактурная функция, которую особенно естественно и в первую очередь приобретает мелодия кантиленного, песенного склада, с характерной для нее собственно мелодической активностью и подчас весьма сложной внутренней организацией. Однако наряду с мелодиями кантиленного склада («нормативными мелодическими конструкциями») в роли главного голоса музыкальной ткани часто выступают мелодии гармонического происхождения, различного рода фигурации и мелодии-речитативы («облегченные мелодические конструкции») или многоголосные мелодии («утяжеленные мелодические конструкции»). Общий принцип функциональной вариантности в соотношении частей музыкального целого проявляется при этом в сменах и чередовании различных типов мелодики главного голоса.

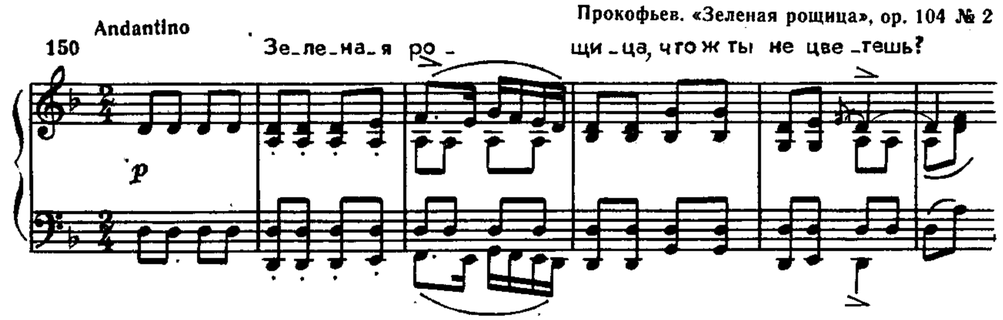
Чаще всего главный мелодический голос бывает верхним голосом музыкальной ткани, что способствует особому выделению его из общего звучания. Примечательно, что в тех многочисленных случаях, когда главный голос оказывается средним или нижним, ему в известной мере приходится преодолевать слушательскую инерционную установку, заметно направленную к восприятию верхнего голоса как главного. Такая установка сложилась под сильным и исторически длительным воздействием традиций гомофонического многоголосия.

Иногда функция главного голоса находит выражение в двух характерных вариантах, отступающих от концентрации ее в одном реальном голосе.

А) Рассредоточение функции главного мелодического голоса и распределение ее между несколькими (как правило — двумя) голосами музыкальной ткани. Наиболее часто это встречается в фактуре, включающей так называемую «дуэтную полифонию» и типичной для фортепианного письма Шопена, Скрябина, Рахманинова. Особенно характерно здесь мелодическое двухголосие, в котором каждый отдельно взятый голос никак не может претендовать на мелодическую значительность и лишь в комплексе оба голоса составляют необходимую «мелодическую константу» музыкального произведения. Примером может служить фактура прелюдий e-moll и D-dur, op. 11 Скрябина.

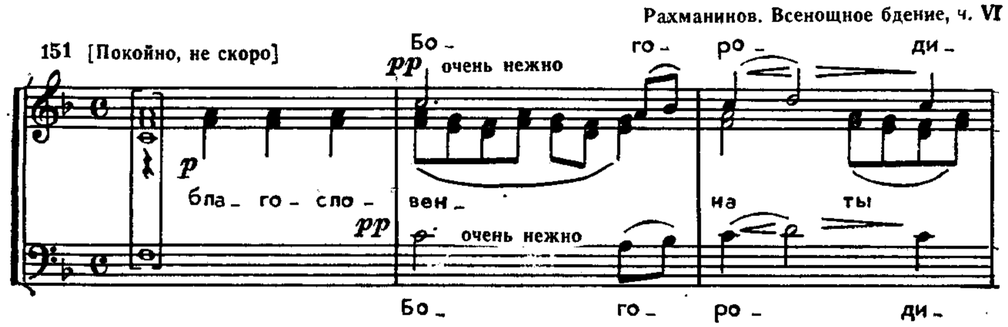
Б) Обрамление музыкальной ткани главным мелодическим голосом и его октавным удвоением, создающее оригинальный тип многоголосной фактуры, в которой гармония обрисовывается и уточняется средними, «внутренними» голосами. При этом ясны лишь ладовые функции гармонии, основные же виды и обращения аккордов подчас неразличимы, и вся фактура скрепляется и регулируется прежде всего мелодическим обрамлением:

Прокофьев. «Зеленая рощица», op. 104 № 2

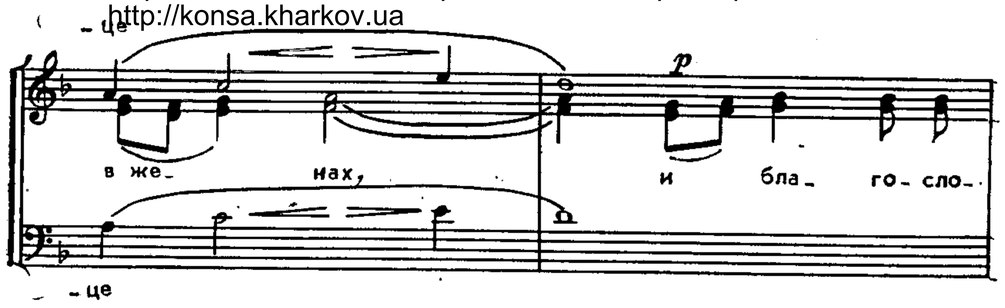


Чрезвычайно своеобразна фактура следующего примера, где варьируемая мелодия-тема излагается средними голосами в терциях и обрамляется контрапунктирующей мелодией в октавах:

Рахманинов. Всенощное бдение, ч. VI



Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua



Следует отметить, что обрамление музыкальной ткани мелодическим голосом и его удвоением составляет характерную интонационно-фактурную линию в музыке XIX—XX столетий. Эта линия проходит через сочинения Шумана (тема побочной партии из первой части Фантазии C-dur), Грига (вариация Lento в Балладе ор. 24, пьеса «Весной», ор. 43 № 6), Чайковского (главная тема первой части 1-й симфонии), Пуччини (ария Чио-Чио-сан из оперы «Мадам Баттерфлай»), Равеля (главная тема первой части Сонатины, начало «Альборады»), Прокофьева (начало первой части кантаты «Александр Невский»), Шостаковича (главная тема первой части Трио ор. 67). Многие из названных примеров представляют в сущности фактурно дифференцированные многоголосные мелодии, а вместе с тем и одно из специфических проявлений мелодического интонирования гармонии.

К охарактеризованному варианту примыкают собственно многоголосные мелодии (см. пример 157), стягивающие музыкальную ткань в единое «многоголосное одноголосие».

Если первый вариант направлен к разветвлению функции главного мелодического голоса, то второй, напротив, к наибольшей ее монолитности. Оба варианта, таким образом, располагаются как бы по обе стороны от основного, нормативного в своей интенсивности проявления этой функции.

2. Сопровождающие голоса. Обширная сфера многообразных фактурных явлений, которые объединены общей для них ролью подчиненных, сопровождающих голосов относительно главного мелодического голоса. Однако внутри этой достаточно целостной сферы отчетливо различаются три характерные группы фактурных функций: мелодические, мелодико-гармонические и гармонические сопровождающие голоса. В свою очередь каждая из трех названных групп содержит подчас резко отличающиеся друг от друга конкретные виды фактурных функций голосов музыкальной ткани.

А) Мелодические сопровождающие голоса. Общий признак этой группы — собственно мелодическая структура голосов, включающих в изобилии поступенное движение и представляющих собою кантиленную мелодию или мелодическую фигурацию (одноголосную или многоголосную).

Контрапунктирующий голос (контрапункт) — сопровождающая мелодия различной степени развитости и контраста по отношению к главному мелодическому голосу. Особой значительности контрапунктирующий голос достигает в том случае, когда он вместе с главным представляет соединение двух контрастных мелодий-тем. Меньшей рельефностью обладает так называемый подголосок, вносящий в музыкальную ткань типичные черты гетерофонического склада и занимающий промежуточное положение между контрапунктом и удвоением главного мелодического голоса. Это обусловлено мелодической развитостью подголоска, с одной стороны, и малой степенью контраста, сходством общих его контуров с рисунком главного голоса — с другой.

Противодвижение — мелодия, создающая своим движением зеркальное отражение одновременно звучащего главного мелодического голоса или контрапункта. Контраст направленности движения голосов, вносимый в фактуру голосом-противодвижением, всегда вызывает ощущение разноплановости многоголосной ткани.

Удвоение (дублировка) — воспроизведение линии совместно звучащего голоса на иной высоте, ведущее к образованию многоголосной мелодии различного интервального состава. Удвоение может превратить в многоголосную мелодию главный голос, контрапункт или противодвижение, сообщая им характерную для «утяжеленной мелодической конструкции» объемность звучания.

Педальный тон, представляя собою одноголосную (и потому в известной мере мелодическую) разновидность педали вообще, в силу своей мелодической элементарности оказывается переходным явлением от мелодических фактурных функций сопровождающих голосов к функциям мелодико-гармоническим. Ладовая функция такого тона бывает наиболее отчетливой в том случае, когда он оказывается в басу, слабеет при помещении его в верхнем голосе и достаточно нейтральна, когда этот тон находится в одном из средних голосов. Чем рельефнее ладовая функция педального тона, тем ярче его мелодико-гармоническая фактурная функция.

Б) Мелодико-гармонические сопровождающие голоса. Объединяющим признаком их является совмещение, а отсюда и своеобразное балансирование, поочередное подчеркивание мелодических или гармонических функций.

Бас, нижний голос музыкальной ткани — одна из важнейших фактурных функций рассматриваемой группы. Функциональная двойственность, вообще свойственная голосам этой группы, с наибольшей яркостью обнаруживается в интонационно-структурной сущности баса. С одной стороны, он имеет функцию собственно гармонического характера, представляя собою фундамент гармонии, а также показатель ее ладовых функций. С другой же стороны, бас является собственно мелодической линией нижнего голоса музыкальной ткани.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

Обе функции баса обнаруживаются одновременно. Однако наряду с неустойчивым, колеблющимся равновесием этих функций нередко встречается явное преобладание, первичность одной из них — и, соответственно, подчиненность, вторичность другой. Гармоническая фактурная функция баса с особенной яркостью раскрывается в скачкообразном движении по основным тонам аккордов (такой бас нередко называется каденционным — в связи с типичным именно для кадансов последованием аккордов основного вида). При плавном, поступенном движении, включающем неосновные тоны аккордов и неаккордовые тоны, проявляется прежде всего мелодическая фактурная функция баса (и сам бас иногда называется экспозиционным, или мелодизированным — в связи с возникающей характерной инерцией движения при отсутствии оборотов кадансового, замыкающего типа). Полифоническая ткань особенно акцентирует именно мелодическую фактурную функцию баса. В качестве исключительно яркого примера, где бас поочередно выступает сначала преимущественно с гармонической, а затем с мелодической фактурной функцией, следует назвать на Прелюдию c-moll Шопена. В первом предложении этой Прелюдии (написанной в форме периода с повторенным вторым предложением) бас очерчивает кадансовые формулы, создающие синтаксическое членение на однотакты. Во втором предложении плавно движущийся хроматизированный бас объединяет структуру в слитный четырехтакт, несмотря на то, что верхние голоса сохраняют все фактурные и метроритмические детали первого предложения.

Среди всех голосов музыкальной ткани бас обладает наибольшей тяжестью звучания — не только в силу характерного для него регистра, но и в силу гармонической опорности. Поэтому при создании легкой, ажурной фактуры композиторы или выключают основной бас, или заменяют его голосом иной фактурной функции. При этом лишь изредка затрагиваются собственно басовые опорные точки, к тому же часто на легких долях такта. Так, например, в Прелюдии Es-dur Рахманинова бас заменен певучей мелодической фигурацией-контрапунктом, в линии которой по временам возникают басовые опорные точки, в его же Прелюдии G-dur основой ткани служит фигурированная педаль (чередование V—VI ступеней), обвитая узором гармонической фигурации. И только появляющиеся при этом низкие квинты $g — d$ и $e — h$ поочередно склоняют восприятие в сторону то G-dur, то e-moll, фиксируя то одну, то другую составляющую параллельно-переменной ладовой структуры.

Педаль (органный пункт) — одна из самых ранних фактурных функций многоголосной музыкальной ткани, возникавшая первоначально как простейшее ответвление от мелодического голоса на отдельных его участках либо как дополняющий звучание этого голоса систематически, непрерывно

выдержанный тон или интервал. Педаль такого рода является существенным компонентом гетерофонической музыкальной ткани и в более позднее время, особенно в народной музыке различных национальных культур.

Конструктивный смысл и сущность педалей различных форм — контраст, противоречие одновременно звучащих подвижных и неподвижных компонентов музыкальной ткани, что обусловливает совмещение динамических и статических устремлений. Усиление одного из них — при неизбежном параллельном ослаблении другого — создает особую импульсивность и экспрессию нарастаний-восхождений или звукописно-красочную застылость.

Фактурная функция педали всегда имеет многочисленные уточняющие ее конкретный смысл нюансы, усиливающие то гармоническую, то мелодическую ее направленность. Такие уточнения обусловливаются как формой самой педали, так и ее положением в музыкальной ткани. Но во всех случаях педаль играет роль некоего опорного стержня, основного или дополняющего в конструкции музыкальной ткани. Это связано не только с ее неподвижностью относительно движущихся совместно звучащих голосов: выдержанный тон или созвучие обычно (особенно в нижних голосах) притягивает к себе ладовую функцию тоники, основную или переменную, и всегда, таким образом, обладает тоничностью или тоникальностью [10]. Отсюда понятна огромная роль педалей в музыке, возрождающей старинные принципы ладовой организации (при ясной опоре на народные основы этих принципов — как, например, у Бородина и Мусоргского, у Рахманинова, Прокофьева и Свиридова), а также в музыке, где ладовая организация имеет подчеркнуто упрощенный и лапидарный или ослабленный характер (многое у Стравинского, Бартока, Дебюсси).

Балансирование мелодических и гармонических качеств, заключенных в педалях разных форм, образует своего рода неустойчивое равновесие. Но часто одно из этих качеств оказывается преобладающим. Так, педаль, представленная одним тоном, в большей мере имеет фактурную функцию мелодического голоса, чем педаль-созвучие с явным преобладанием гармонической фактурной функции. При этом собственно педальный тон гораздо ближе к мелодическим функциям (несмотря на свою мелодическую нейтральность), нежели массивный комплекс октавных удвоений этого тона, охватывающий несколь-

[10] Накопление неустойчивости и напряженности в звучании нетонических педалей — например, на доминанте — обусловлено в значительной мере противоречием между их основной, неустойчивой ладовой функцией и переменной, устойчивой функцией, возникающей в силу самой длительности органного пункта. С этой точки зрения примечательны «перерастания» доминантовых педалей в тонические — как, например, в конце Интродукции «Пиковой дамы» Чайковского.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

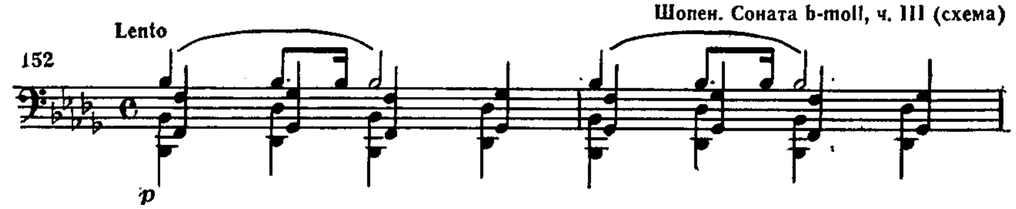
ко различных регистров и создающий отчетливый перевес гармонического начала. С этой точки зрения показательна, например, грузная четырехоктавная педаль *b* в заключении арии Князя Игоря из оперы Бородина.

Далее, педаль в верхних голосах, — как указывалось, ладогармонически гораздо более нейтральная, чем в нижних — часто приобретает характер звукописного фона или характеристического штриха (антракт «Сон» из «Спящей красавицы» Чайковского), создавая многообразные эффекты гармонического варьирования. В средних голосах, иногда заменяя при этом основной бас (как в Прелюдии G-dur Рахманинова), педаль наделяется более отчетливым ладофункциональным смыслом. В нижних голосах педаль на всем ее протяжении выступает в первую очередь как яркий и сильный индикатор определенной ладовой функции гармонии. Наконец, педаль в виде собственно тянущегося тона или созвучия обусловливает перевес гармонических качеств, тогда как движущаяся, мелодически разработанная или фигурированная педаль явно тяготеет к мелодическим фактурным функциям — особенно если она принимает форму мелодического остинато в верхних голосах музыкальной ткани.

Фигурированная педаль имеет много форм, различающихся степенью мелодической развитости. И естественно, мелодическая разработка педали в одном из крайних голосов бывает более сложной и узорчатой, чем в средних голосах. Простые фигурированные педали нередко складываются из октавных и кварто-квинтовых скачков или из чередования двух аккордовых тонов в ином интервальном сочетании (начало медленной части из 1-й симфонии Калинникова, окончание пьесы b-moll — XVII — из «Мимолетностей» Прокофьева). Иногда к основному тону педали добавляются вспомогательные ноты (фигура-остинато альтов в начале IV картины «Пиковой дамы» Чайковского). Чрезвычайно распространена форма педали с чередованием тонов I и нижележащей V ступени в басу (чередование T и D). Свою историю эта форма начинает, по-видимому, с известного канона «Gloria» Дюфаи (XV век), где на фоне такой педали излагается каноническая имитация в унисон. Чаще всего такая педаль встречается в музыке XIX—XX столетий (вторая часть 2-й симфонии Чайковского, «Песня без слов», ор. 35 № 2 Прокофьева).

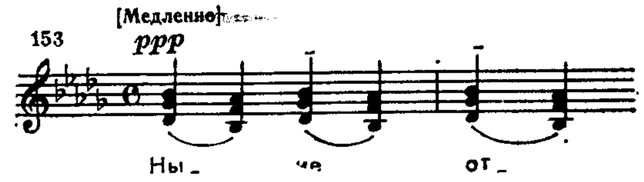
Примером, где система трех педалей охватывает на отдельных участках произведения всю музыкальную ткань, исчерпывая ее ладогармоническое содержание, является Траурный марш из Сонаты b-moll Шопена. Тонический аккорд без терции здесь чередуется с мнимым квартсекстаккордом VI ступени, складывающимся из отсутствовавшей в тоническом аккорде терции, полутоновой вспомогательной ноты, прилегающей к квинтовому тону тоники, и педального тона в верхнем голосе (то исчезающего, то вновь появляющегося):

Шопен. Соната b-moll, ч. III (схема)



Близкий в конструктивном отношении пример фигурированной педали-остинато — «Ныне отпущаеши» из «Всенощного бдения» Рахманинова:

Рахманинов. Всенощное бдение, ч. V



Педаль здесь составляют два чередующихся созвучия — типичнейший для Рахманинова тонический аккорд минора с заменной малой секстой и образуемый вспомогательными нотами мнимый септаккорд I ступени с красивым восходящим движением септимы. Нижний голос, как и у Шопена, очерчивает минорную терцию — только с иным метрическим размещением тонов.

В подобных примерах ярко проявляется мелодическое интонирование гармонии на основе рельефной дифференциации мелодико-гармонических фактурных функций голосов.

Часто встречается в различных голосах и в различном темповом оформлении фигурированная педаль-остинато, составленная поступенным нисходящим движением четырех тонов (обычно от I, иногда от III ступени). Чрезвычайно родственны между собой примеры такой педали в средней части Полонеза As-dur, ор. 53 Шопена и в теме Тридцати трех богатырей из «Сказки о царе Салтане» Римского-Корсакова, рисующей «шумный бег» морских волн. Иной характер имеет педаль аналогичного мелодического профиля в заключительных тактах первой части 5-й симфонии Чайковского или в первой части «Испанской рапсодии» Равеля — сумрачное, затаенно-щемящее остинато в среднем голосе музыкальной ткани.

Уникальный пример мелодико-гармонической педали-остинато, исчерпывающей собою комплекс сопровождающих голосов на протяжении всей пьесы, представляет «Колыбельная» Des-dur, ор. 57 Шопена.

Одной из исторически ранних форм фигурированной, мелодически разработанной педали являются басы-остинато в мно-

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

гочисленных вариациях-пассакальях XVII—XVIII века, приобретшие в этот период типизированный мелодический рисунок в виде хроматического движения, нисходящего от I к V ступени (отголосок старинных хроматических басов-остинато угадывается в басовой педали-фигурации из коды первой части 9-й симфонии Бетховена). В более позднее время появляются диатонические басы-остинато, представляющие собою нисходящую гамму в объеме октавы (кода первой части 6-й симфонии Чайковского, Пассакалья из фортепианного Квинтета g-moll Танеева).

Гениальные находки Шопена (мазурки) и Глинки («Персидский хор» из «Руслана и Людмилы», «Камаринская») в области гармонического варьирования мелодий-остинато различной протяженности послужили основой для появляющихся в изобилии во второй половине XIX и особенно в XX веке гармонически расцвечиваемых кратких мелодических оборотов-остинато [11]. Остинато-педали такого рода часто встречаются в музыке Римского-Корсакова (оркестровый ритурнель в Троицкой песне из «Майской ночи», сцена Снегурочки с Весной — Andantino mistico — из IV действия «Снегурочки», тема Окиан-моря синего из «Садко», рассказ Веры из «Веры Шелоги», вьюга в I картине «Кащея», фигуры колокольных звонов в «Китеже» и т. п.), Прокофьева (пьеса XVII из «Мимолетностей»), Шостаковича (мелодические педали-остинато, накладываемые на тему-остинато в первой части 7-й симфонии) и многих других авторов.

Гармоническая фигурация обычно выступает в музыкальной ткани как фактурная функция отчетливой мелодико-гармонической природы, ибо сущность ее составляет превращение созвучия в мелодическую линию той или иной степени индивидуализированности. Однако такое превращение в то же время усиливает фонизм фигурируемой гармонии — вместо единовременного звучания выступает ее многократное повторение, подчеркнутое характерностью избранных для данной фигурации оборотов-формул. Так, например, певучие аккомпанирующие гармонические фигурации в Ноктюрне ор. 27 № 2 Шопена или в Consolation № 3 Листа имеют значение своеобразного контрапунктирующего голоса и одновременно ярко раскрывают фонизм трезвучия Des-dur. Часто достигаемая высокая степень индивидуализированности оборотов, из которых складывается линия гармонической фигурации, позволяет выдвинуть ее на положение главного мелодического голоса (Прелюдия C-dur из I тома «Хорошо темперированного клавира» Баха, Этюд C-dur, ор. 10 № 1, Прелюдия es-moll и финал Сонаты b-moll Шопена). Иногда прозрачная, легкая и

[11] Провозвестником таких мелодий-остинато явилось трио из скерцо Сонаты № 15 («Пасторальной») Бетховена.

подвижная музыкальная ткань образуется соединением двух фигураций — мелодической в качестве главного голоса и гармонической в качестве сопровождающего, как в Этюде f-moll, ор. 25 № 2 или Прелюдии fis-moll Шопена.

Наконец, следует сказать о двух особых типах линейных построений мелодико-гармонической фактурной функции.

Многоголосная мелодия безусловно и прежде всего имеет господствующую мелодическую фактурную функцию. Этим объясняется то, что такая мелодия выступает гораздо чаще как главный, чем сопровождающий голос. В то же время она обладает отчетливо выраженным гармоническим наполнением, характером и колоритом — в связи с тем или иным выбором созвучий, образующих вертикальный ее аспект. Сказанное в равной мере касается как многоголосных мелодий, складывающихся на основе кантиленного мелодического материала, так и многоголосных мелодий-фигураций.

Сопровождающие голоса в аккордовой фактуре (аккорд сопровождения против ноты мелодии — как, например, в начале Увертюры-фантазии «Ромео и Джульетта» или Andante из 5-й симфонии Чайковского) намечают переход в сферу гармонических фактурных функций. Фактура такого рода внешне близка многоголосным мелодиям — в силу ритмического параллелизма между главным и сопровождающими голосами, а также компактности их расположения. В образовании гармонии при этом участвуют и главный и сопровождающие голоса. Однако последние не столько дублируют верхний голос, сколько противопоставляют ему пусть элементарные, но все же иначе направленные мелодические движения. Поэтому такую фактуру следует охарактеризовать как гомофоническое многоголосие с ритмическим тождеством главного и сопровождающих голосов, а фактурную функцию последних как мелодико-гармоническую с явным перевесом собственно гармонических качеств.

В) Гармонические сопровождающие голоса. Чисто гармонической фактурной функцией обладают мелодически нейтральные сцепления сопровождающих голосов, имеющие подчеркнутое значение компонентов гармонической вертикали. Более всего — это средние голоса музыкальной ткани, пополняющие и уточняющие гармонию, и менее заметные, чем крайние голоса. К собственно гармонической фактурной функции, как уже говорилось, часто приближаются основной бас каденционного типа и разного рода мелодически нейтральные педали. В свою очередь гармонические голоса могут путем фигурационной разработки переключаться в мелодико-гармонический аспект. Такого рода переключения приводят к возникновению мелодико-гармонических фактурных функций промежуточной, пограничной зоны, расположенной между собственно мелодическими и гармоническими фактурными функциями.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

Заключая обзор фактурных функций голосов музыкальной ткани, следует отметить два связанных с ними характерных явления.

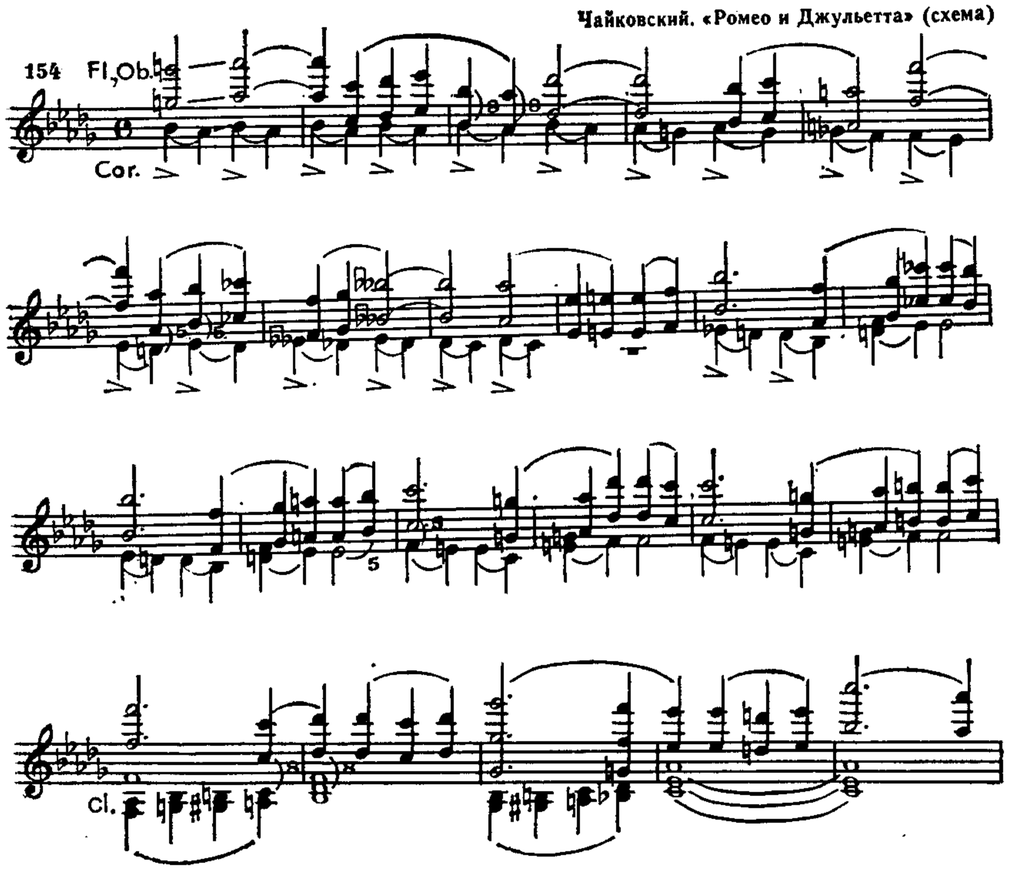
Первое касается длительности и постоянства распределения фактурных функций. В музыкальной ткани всегда возникают противоположные требования к их распределению: с одной стороны, здесь необходимо большее или меньшее постоянство во избежание фактурной пестроты, с другой — необходимо периодическое перераспределение этих функций во избежание фактурного однообразия и монотонности. Вариантность в распределении фактурных функций, их тончайшие смены и переключения, гибкие передачи одной функции от одних голосов к другим — все это составляет основу фактурного дыхания живой музыкальной ткани, специфический мир фактурных явлений с практически неисчислимыми возможными комбинациями и их вариантами.

Общая закономерность в распределении фактурных функций голосов музыкальной ткани, отмеченная А. Ф. Мутли (70), выражается в сохранении и поддержке фактурного единообразия до кадансового момента, где происходит изменение, подчас своего рода «слом» предшествующей фактуры. В кадансах фактура становится более прямолинейной и лапидарной, она «выпрямляется» — в плане смены и упрощения функций голосов сравнительно с предыдущим изложением. При этом нередко меняется само количество голосов — увеличивается (чаще) или уменьшается (реже); реальные голоса часто превращаются в дублирующие, образуя многоголосные мелодические линии и стягиваясь в единый интонационный узел каданса.

Второе явление касается восприятия движения голосов диссонирующими интервалами или параллельными октавами и квинтами в разных условиях — в совместном звучании голосов с одинаковыми или различными фактурными функциями, а также одинакового или различного структурно-мелодического типа. В одних случаях названные отступления от строгих форм голосоведения более заметны и противоречат эстетическим нормам того или иного стиля, в других же они не только естественны и оправданны, но и являются источником новизны и свежести звучания, его подчеркнутой выразительности или красочности.

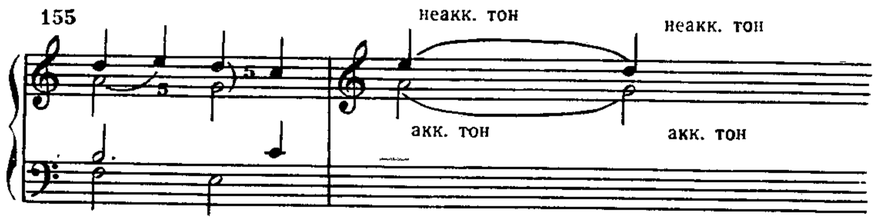
Как показывает практика, голосоведение, включающее «запретное» движение диссонансов и параллелизмы октав и квинт, оказывается достаточно резким в совместном движении голосов одинаковых фактурных функций или одинаковых мелодико-структурных типов. Поэтому такое голосоведение встречается сравнительно редко, особенно в полифонической ткани, где и ведущий, и сопровождающие голоса обладают мелодическими фактурными функциями, будучи к тому же мелодиями одного и того же структурного типа. Если же совместно звучащие голоса имеют различные фактурные функции или относятся к различным структурным типам мелодики, то свобода в применении диссонансов и параллелизмов значительно возрастает в самых различных стилистических условиях, в том числе и в тех, для которых строгое голосоведение вообще является нормой. Естественность и логичность «нарушений» классических канонов голосоведения основывается при этом на подчеркнутой дифференциации функционально и структурно различных мелодических линий, а также на смягчающем действии сопровождающих гармонических голосов. Один из показательных примеров — движение двух голосов (кантиленного главного мелодического голоса и контрапунктирующей мелодической фигурации), дополненное гармоническими голосами, в теме из «Ромео и Джульетты» Чайковского; образующиеся диссонансы и параллелизмы отмечены в примере:

Чайковский. «Ромео и Джульетта» (схема)



Такое свободное голосоведение, на самом деле строго обоснованное конкретными фактурными условиями, по сути родственно тем случаям, когда параллелизмы и диссонансы, образуемые сочетаниями аккордовых и неаккордовых (то есть функционально различных) тонов в разных голосах, считаются вполне допустимыми даже в учебной практике. Следующий пример поясняет сказанное:

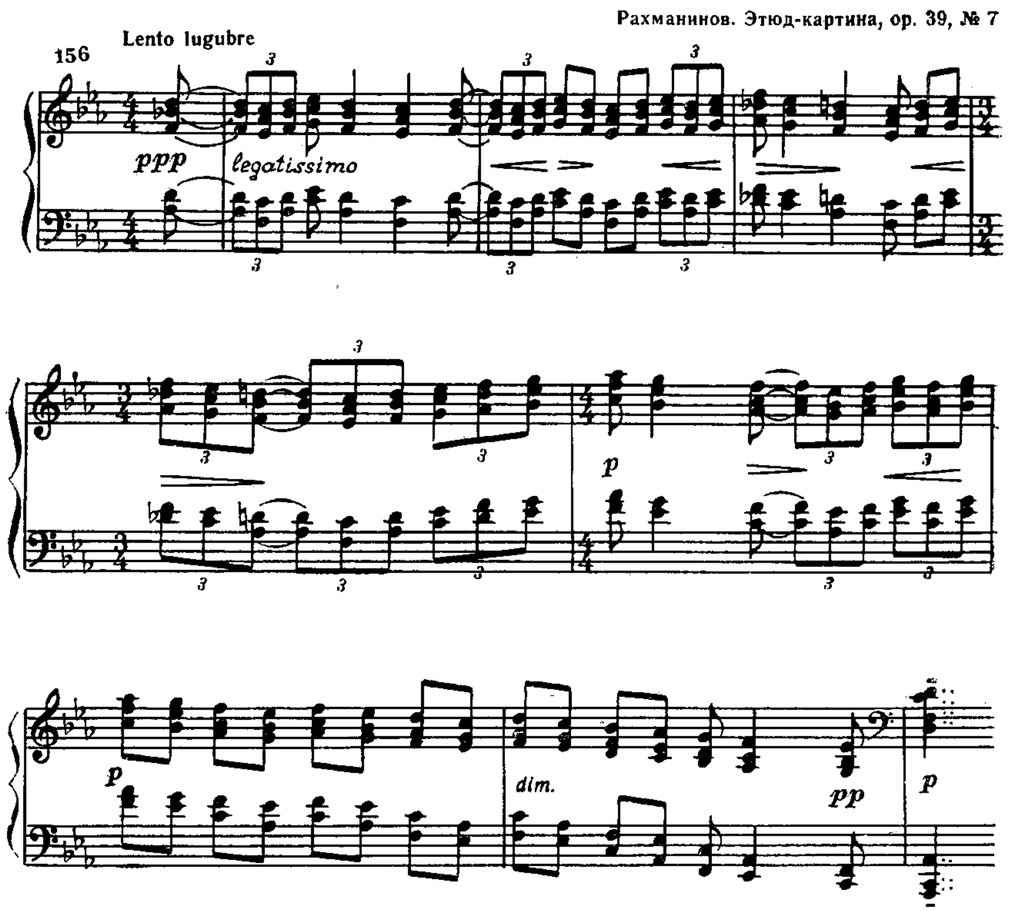
Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua



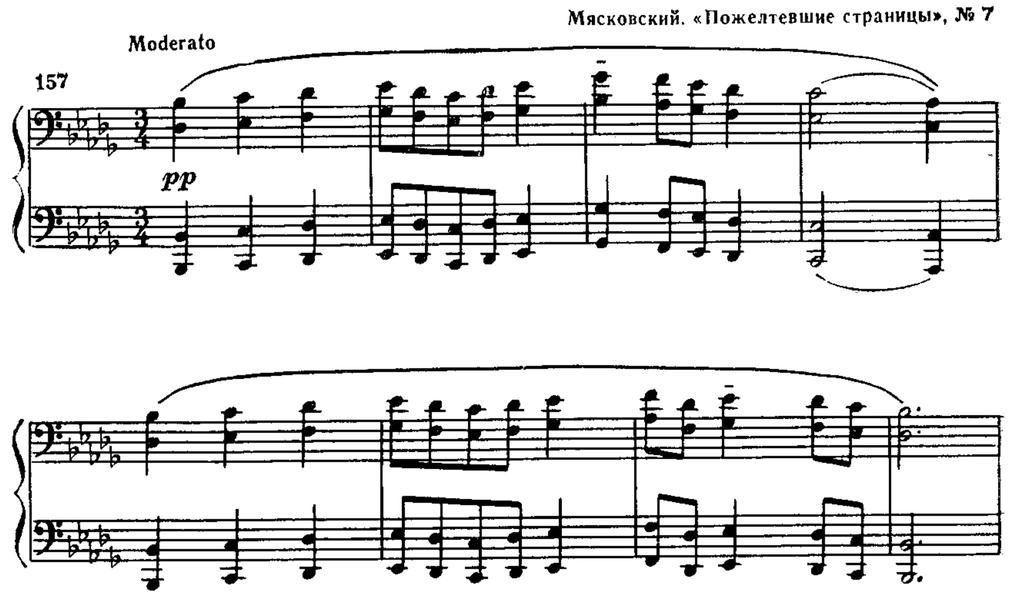
§ 4. Виды совместного движения голосов

В многоголосной музыкальной ткани различаются следующие виды совместного движения голосов.

Прямое движение — движение голосов, направленное в одну сторону:

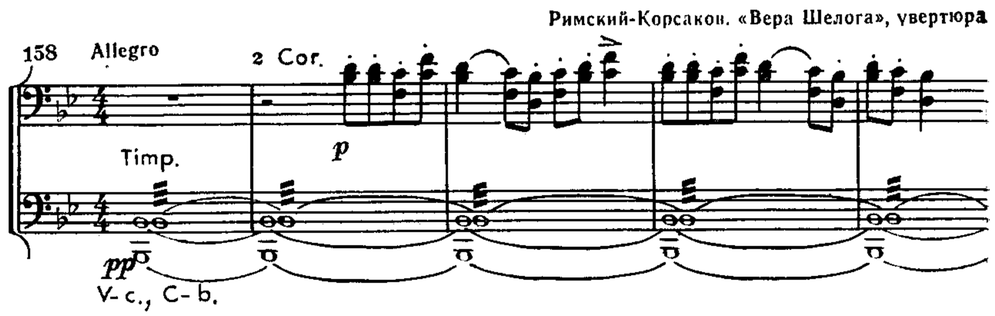


Важной разновидностью прямого движения является движение параллельное, при котором голоса не только направлены в одну сторону, но и сохраняют одинаковое расстояние друг от друга, образуя ряд одинаковых созвучий:



Контраст голосов в прямом и особенно в параллельном движении является наименьшим. Но именно это обстоятельство часто служит импульсом для их сцепления в фактурно-мелодические комплексы многоголосных мелодий, как в приведенных примерах.

Косвенное (или боковое) движение возникает в совместном звучании движущихся и неподвижных (педализирующих) голосов:

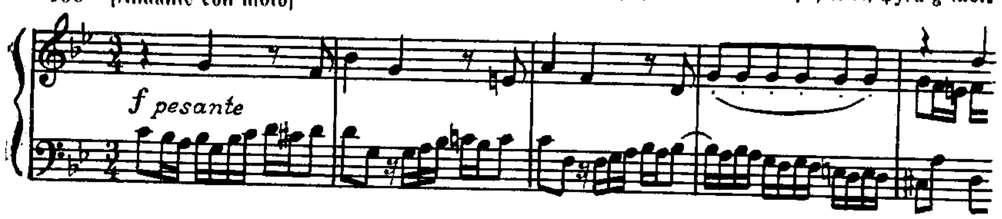


Контраст голосов в косвенном движении весьма значителен (сочетание движения с неподвижностью). Наряду с прямым и параллельным косвенное движение представляет исторически наиболее ранний вид совместного движения голосов, издавна распространенный в многоголосной музыке. Косвенное движение голосов непременно присутствует в так называемом гармоническом соединении созвучий и отсутствует в соединении мелодическом.

Противоположное движение голосов образуется в результате их направленности к сближению или отдалению:

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

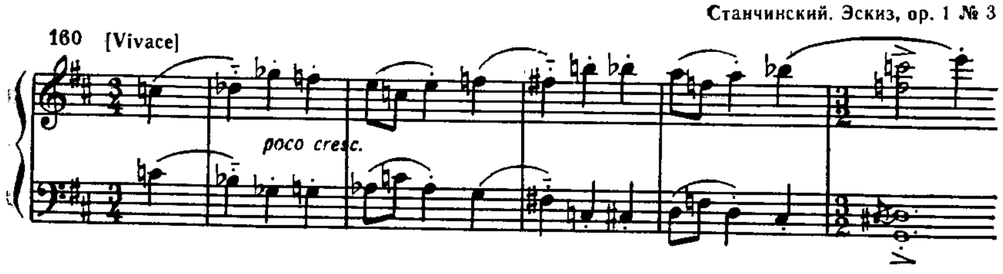
159 [Andante con moto] Бах. «Хорошо темперированный клавир», т. II, фуга g-moll



Противоположное движение голосов имеет характерную разновидность, называемую противодвижением. Последнее представляет собою обращение, зеркальное отражение мелодического рисунка того голоса, с которым оно звучит совместно:

Станчинский. Эскиз, ор. 1 № 3

160 [Vivace]



Не менее характерный пример противодвижения содержится в Эскизе fis-moll, ор. 1 № 11 Станчинского, где на значительном протяжении вся фактура складывается из двух пар голосов, каждая из которых образует противодвижение.

Контраст голосов в противоположном движении, как и в косвенном, существенно отличает оба этих вида от сочетаний в прямом движении. Отвлеченное сравнение степени контраста, заключенного в косвенном и противоположном движении, невозможно: степень эта находится в прямой зависимости от характера конкретного мелодического наполнения (его энергии или мягкости) каждого из видов. Однако подчеркнутая в косвенном и противоположном движении различная направленность голосов обусловила важное значение этих видов для, например, полифонической ткани, где контраст голосов является одной из фактурных первооснов (см. пример 159, в котором противоположное движение сменяется косвенным).

Комбинированное (или смешанное) движение голосов образуется различными одновременными сочетаниями рассмотренных видов и разновидностей: прямое или параллельное движение + косвенное; прямое или параллельное + + противоположное или противодвижение; прямое или параллельное + косвенное + противоположное или противодвижение и т. п. Любой из видов совместного движения может осуществляться самым разным числом голосов и полностью исчерпывать музыкальную ткань, как это видно из приведенных

примеров. Но если для возникновения прямого, косвенного и противоположного движения, как и соответствующих им разновидностей, вполне достаточно двухголосия, то комбинированное требует не менее трех голосов. Как сходство, так и контраст направленности голосов наиболее подчеркнуты в прямом, косвенном и противоположном движении, в рамках комбинированного оба качества менее рельефны. В то же время в силу своей многогранности, гибкости и универсальности комбинированное движение голосов охватывает более протяженные части целого, нежели каждый из объединяемых им видов в отдельности.

§ 5. Реальные и дублирующие голоса. Многоголосные мелодии

Если линия голоса своим профилем контрастирует другим совместно звучащим голосам, то такой голос называется реальным. Если же голос воспроизводит линию одновременно с ним звучащего другого голоса на иной высоте, то он называется дублирующим, а сам эффект введения одного или нескольких дублирующих голосов выражается фактурной функцией дублировки (удвоения) [12]. Разнообразные формы дублировок основаны на прямом и особенно параллельном движении голосов, хотя в образовании некоторых форм участвуют и другие виды движения.

Реальные голоса составляют сферу контрастного — наиболее распространенного, нормативного типа соотношений голосов, господствующего в различных историко-стилистических формах многоголосной фактуры. Голоса дублирующие включаются в эту фактуру в качестве своего рода надстройки или эпизодического дополнения. Они входят в ткань не только гомофонического, но и полифонического склада (где контраст реальных голосов является одной из важнейших движущих сил), образуя различные соединения с реальными голосами. Так, в четырехголосных фугах g-moll и b-moll из II тома «Хорошо темперированного клавира» Баха по временам остаются лишь два реальных голоса, а два других становятся дублирующими. Начиная со второй половины XIX века музыкальная ткань достаточно крупных эпизодов и разделов целого иногда бывает представлена лишь дублировками одного реального голоса.

Будучи одной из основ гетерофонического многоголосия, исторически сложившись в наиболее ранних его видах, дубли-

[12] Все излагаемое здесь не касается, естественно, того случая удвоений (или дублирования вообще), при котором несколько инструментальных или вокальных партий сливаются в унисон, чтобы усилить и выделить мелодическую линию или придать ей особую тембровую окраску. К собственно фактурным и мелодико-гармоническим явлениям такие темброво-динамические дублировки — как дополняющая характеристическая деталь целого — имеют лишь опосредствованное отношение.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

ровки и в более поздние эпохи составляют характерную принадлежность народной многоголосной музыки, из которой переходят в музыку профессиональную, сохраняя национально своеобразные интонационные черты и приобретая развитые и усложненные формы. Особенно важную, структурно-ориентирующую роль при возникновении этих форм играло параллельное движение в мягких и полно звучащих консонирующих интервалах терцовой природы — терциях, секстах, децимах и их различных комбинациях, иногда с дополняющими октавными удвоениями. В бытовых жанрах народной австро-германской музыки берут свое начало дублировки в терциях и секстах, которыми наполнена, например, музыкальная ткань сочинений Шуберта, Брамса или И. Штрауса (достаточно напомнить о вальсах ор. 39 Брамса или о вальсе «Сказки Венского леса» Штрауса). Терцовая «втора», столь типичная для русского песенного многоголосия, является подлинной фактурной основой хора «Славься» из «Ивана Сусанина» Глинки, хора из Пролога «Князя Игоря» Бородина и других образцов русской музыки. Под покровом многих усложненных форм дублировок в современной музыке легко различается активно действующий исходный терцовый ориентир.

Особого внимания заслуживает вопрос о регистровой рассредоточенности или сосредоточенности и тембровой неоднородности или однородности дублируемых и дублирующих голосов.

Одним из коренных свойств, объединяющих все формы дублировок, является ритмическое тождество дублируемых и дублирующих голосов. Оно конкретизируется в двух возможных фактурных вариантах.

Если дублирующие голоса рассредоточены по разным регистрам музыкальной ткани и к тому же поручены разным тембрам, то отчетливо различаются фактурные функции собственно удваиваемых (главных) и удваивающих (подчиненных) голосов. Ритмическому тождеству всех этих голосов противодействует их регистровая и тембровая дифференцированность, которая оказывается сильнее ритмических импульсов к единству.

Если же дублирующие голоса сосредоточены в одном регистре и поручены одному тембру (или однородным тембрам), то совместное действие ритмического тождества, регистровой сконцентрированности и тембровой однородности голосов порождает монолитное фактурно-линейное образование, в котором функции дублируемых и дублирующих голосов сливаются воедино и почти неразличимы. Лишь условно в столь прочном сцеплении голосов можно считать главным наиболее рельефно слышимый верхний голос.

Такое фактурно-линейное образование — специфическое «многоголосное одноголосие» — можно определить как многоголосную мелодическую линию или многоголосную мелодию, охватывающую различное число голосов (чаще всего два или три, реже четыре или пять) [13]. Объединяя в себе качества единой мелодической линии и своеобразного гармонического последования, многоголосная мелодия особенно выделяется своими характерными свойствами при сравнении с «нормативной» одноголосной мелодией, с одной стороны, и «нормативным» последованием созвучий — с другой.

От одноголосной мелодии многоголосная мелодическая линия отличается особой рельефностью и массивностью, представляя по отношению к первой своего рода утяжеленную мелодическую конструкцию. Это — один из «полюсов» весомости мелодической линии вообще (противоположный полюс образуют облегченные мелодические конструкции в виде узорчатых мелодий-фигураций и речитативов). Основной эффект многоголосной мелодии — появление вместо «привычной» одноголосной мелодии объемного, гармонически насыщенного и в то же время мелодически активного линейно-фактурного комплекса. Превосходя, как указывалось, нормативную одноголосную мелодию в степени рельефности и весомости, многоголосная мелодия уступает ей в кантиленности, в свободе и гибкости дыхания.

Союз мелодических и гармонических качеств многоголосной мелодии весьма своеобразен и в отношении собственно гармонии. Последняя представлена здесь созвучиями той или иной избранной структуры, гармоническая вертикаль присутствует в многоголосной мелодии в явной, а не скрытой форме в отличие от мелодии одноголосной. Что же касается гармонической горизонтали внутри многоголосных мелодий, то одна из двух ее форм — линейно-мелодическая — выступает при этом с исключительной силой и яркостью, в то время как другая форма — ладофункциональная — нейтрализуется. При анализе гармонического содержания многоголосной мелодии можно определить тип составляющих ее созвучий, можно обратить внимание на голосоведение при соединении этих созвучий, но нет смысла в уточнении ладовых функций самих созвучий и в определении связи между ними на основе этих функций, ибо связь эта сугубо мелодической, а не гармонической природы. Созвучия в таких условиях приобретают прежде всего значение проходящих или вспомогательных, конкретные ладовые функции которых подчас не только неразличимы, но и несущественны [14].

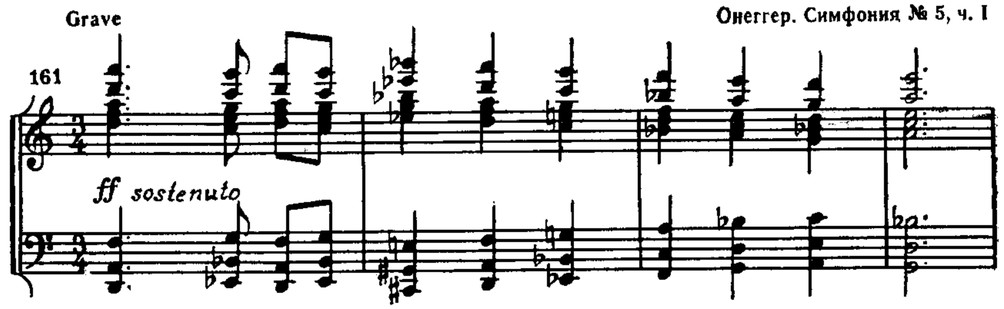
Многоголосные мелодии имеют различную внутреннюю структуру — строгую, складывающуюся из абсолютно однотипных созвучий, и свободную, допускающую те или иные отступ-

[13] Подробнее о многоголосной мелодии с ее характерными видами см.: 30, гл. VII.

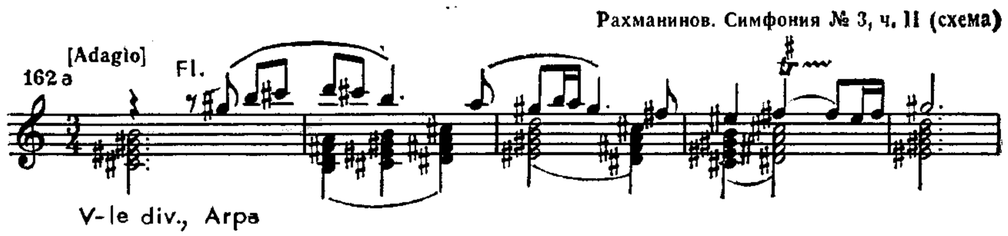
[14] Именно поэтому И. В. Способин, говоря о соотношении ладовых функций гармонии и дублировок, подчеркивал: «Для образования функциональных контрастов необходимы контрасты в голосоведении» (109, с. 32).

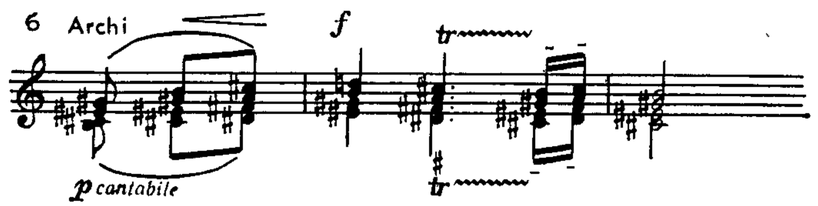
Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

ления в интервалах и направленности движения составляющих голосов. Они бывают строго диатоническими или в различной мере хроматизированными, возникают на основе одноголосных мелодий различного склада — как песенного, кантиленного, так и гармонического происхождения или фигураций. В музыкальной ткани они выступают наряду с одноголосными мелодиями, обладая при этом фактурной функцией как главного, так и сопровождающего мелодико-гармонического голоса. В некоторых случаях музыкальная ткань образуется сочетанием нескольких (чаще всего двух) многоголосных мелодий. Таково, например, противодвижение многоголосных мелодий в «Петрушке» Стравинского (картина 1, цифра 5) или в начале 5-й симфонии Онеггера:

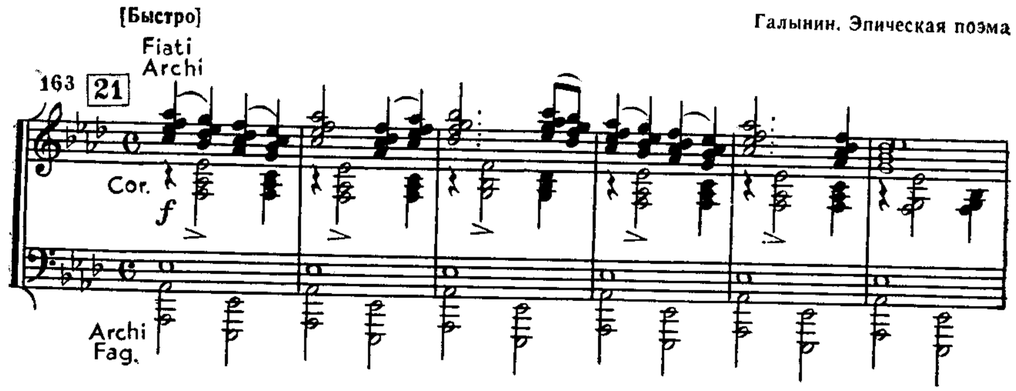


Во второй половине XIX и в XX веке сложились разнообразные по структуре многоголосные мелодии, значительно отличающиеся от более ранних двух- и трехголосных строгих форм в параллельных терциях, секстах, секст- и квартсекстаккордах или смешанных форм в виде так называемых «золотых ходов». Таковы многоголосные мелодии в параллельных трезвучиях в начале II картины «Богемы» Пуччини, имитации звучания органа в прелюдии «Затонувший собор» Дебюсси, отдельные проведения мелодии-остинато в «Болеро» Равеля или в первой части 7-й симфонии Шостаковича. Одним из самых примечательных истоков многоголосных мелодий в параллельных септаккордах являются параллельные терцквартаккорды в начальной теме финала 6-й симфонии Чайковского. Скорее всего именно это звучание послужило интонационным прообразом многоголосной мелодии из Adagio 3-й симфонии Рахманинова, которая вначале сопровождает тему (5 тактов до цифры 39), а к концу части (5 тактов после цифры 68, Tempo come prima) охватывает начальную фразу самой темы:

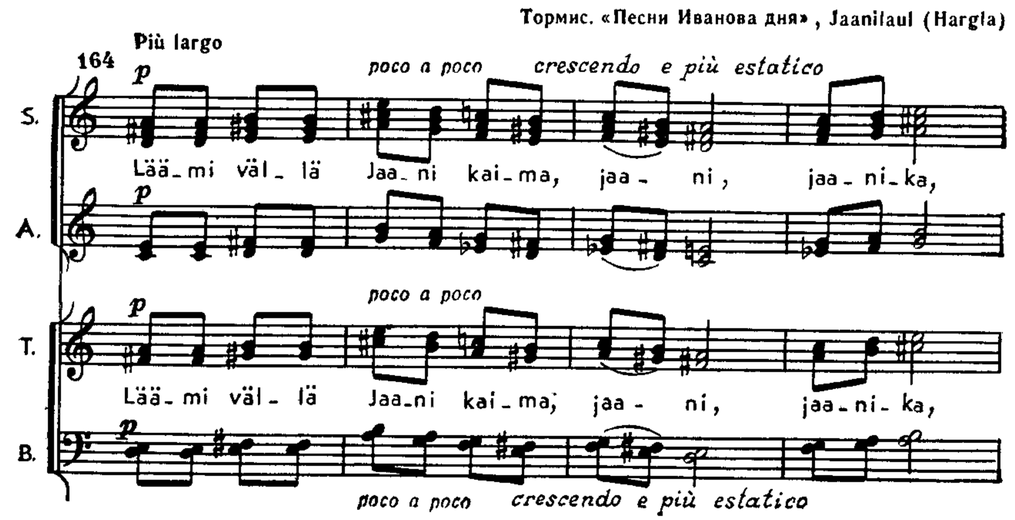




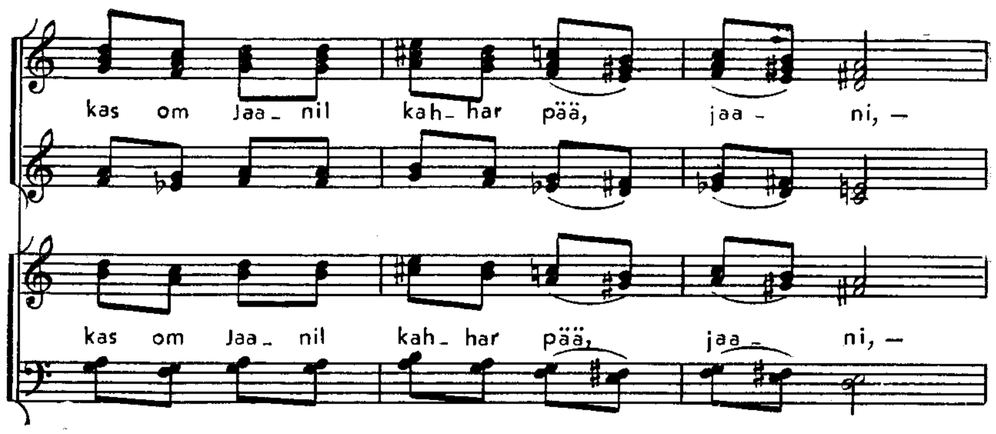
Многоголосные мелодии в септаккордах и нонаккордах часто встречаются в музыкальной ткани сочинений Дебюсси, Равеля, Стравинского. Среди более поздних примеров можно отметить звончато-светлую многоголосную мелодию в параллельных терцквартаккордах, основанную на теме русской песни «Стой, мой милый хоровод» из «Эпической поэмы» Г. Галынина:



В 7-й песне из «Песен Иванова дня» В. Тормиса первоначальный одноголосный напев разрастается в пышную и красочную многоголосную мелодию. В движение параллельных мажорных трезвучий включаются мягко диссонирующие внедряющиеся тоны, образуя особый внутренний слой общей ткани, а каждая вертикаль оказывается своеобразным, необычно расположенным большим мажорным нонаккордом:



Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua



В сфере многих разновидностей многоголосных мелодий сложились характерные традиционные формы. Для русской музыки одной из таких форм оказалась мелодия в октавах, заполненных терцией от нижнего тона (иногда этот комплекс бывает дополнительно удвоен в той или иной его части). Исходный принцип терцовой «вторы» преломлен здесь через призму жанровых и фактурных свойств старинной русской церковной музыки. Появляясь нередко в условиях стилизации церковного пения, такие многоголосные мелодии в русской музыке отчетливо связаны с воплощением образов суровой первозданной силы, сумрачной сосредоточенности. Именно в таком художественно-смысловом значении вошли эти мелодии в обработки песни «Эй, ухнем» и духовного стиха «Страшный суд» Балакирева [15], в хор из Пролога «Князя Игоря» Бородина, в изложение темы «Да воскреснет бог» из увертюры «Светлый праздник», молитвенный напев «Чудная, небесная царица» из 1-й картины III действия «Сказания о граде Китеже» Римского-Корсакова, «Духовный стих» из «Восьми русских песен» Лядова, последнюю из пьес цикла «Пожелтевшие страницы» Мясковского (см. пример 157) [16].

§ 6. Явные и скрытые голоса музыкальной ткани. Явное и скрытое голосоведение. Строгое и свободное голосоведение

В создании интонационного рельефа, который образует мелодия в одноголосной и многоголосной ткани, участвуют две формы мелодической горизонтали — явная и скрытая.

Первая основана на непосредственном сопряжении соседних тонов мелодии, создающем явный мелодический голос:

[15] Духовный стих вместе с характерной балакиревской фактурой стал одной из тем в «Эпической поэме» Г. Галынина.

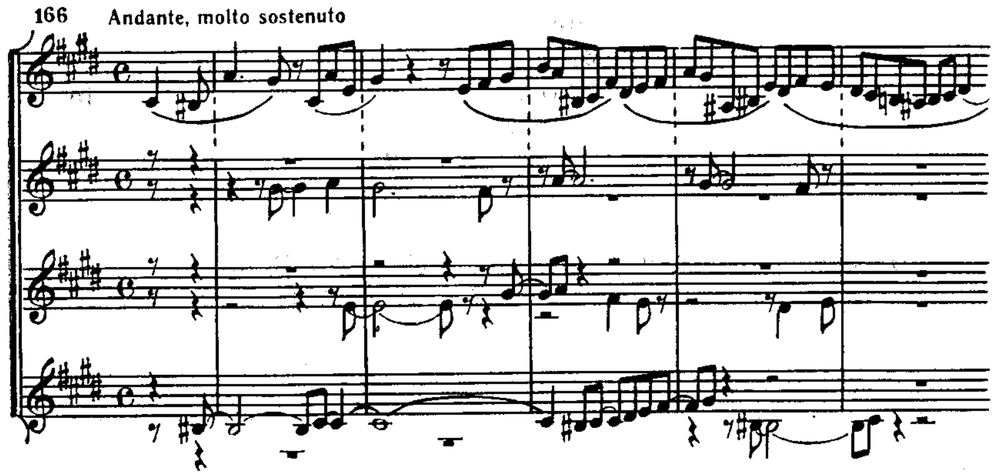
[16] При издании «Пожелтевших страниц» Н. Я. Мясковский снял названия, предполагавшиеся для каждой из пьес цикла. Последняя пьеса должна была называться«Апокрифической песнью».

Вторая — на выделении несмежных тонов мелодии, линейное сопряжение которых складывается в особый, скрытый мелодический голос (или несколько таких голосов).

Скрытые голоса, возникающие в разном, подчас гибко изменчивом количестве как своеобразные ответвления от ствола явного голоса, дополняют его в мелодическом и гармоническом плане. По характеру звучания они радикально отличаются от дополнений, создаваемых явными голосами. Прозрачная ткань скрытых голосов окутывает своим покровом явный голос, образуя сложный резонатор, который усиливает общее художественно-конструктивное действие мелодии и вносит специфическую многоплановость в ее организацию.

Совместное звучание явного голоса и ответвляющихся от него скрытых голосов можно охарактеризовать как эффект расщепления единого мелодического голоса на несколько мелодических и гармонических голосов, то есть по существу как своеобразное явление легкого и прозрачного «одноголосного многоголосия», полярно противоположное тяжелому и густому «многоголосному одноголосию» охарактеризованных выше мелодий-комплексов.

Обладая специфически фоновым, дополняющим характером звучания, скрытые голоса и выявляющийся в них вторичный план организации мелодии не находят специального отражения в нотной записи. Лишь для пояснения, в целях большей наглядности можно прибегнуть к специальной нотной «расшифровке» скрытых голосов; в таком случае одноголосная мелодия приобретает следующий «партитурный» вид:



Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

Этот пример позволяет сделать выводы, существенные для понимания общего характера скрытых голосов и их действий в музыкальной ткани.

Во-первых, в мелодических линиях скрытых голосов отчетливо обозначается абсолютно плавное, строго поступенное восходящее или нисходящее движение. Такое движение может быть достаточно длительным, иногда охватывающим почти целую гамму в диапазоне октавы[17], но часто сводится лишь к элементарному секундовому мелодическому сопряжению двух тонов или к возникновению на некоторое время педали (как в тактах 1—2 примера 166). В линиях скрытых голосов, таким образом, с подчеркнутой концентрированностью обрисовывается поступенное сопряжение тонов, выражающее изначальную первооснову мелодии вообще.

Во-вторых, скрытые голоса совместно с явным образуют гармонические вертикали не только в виде двузвучий-интервалов, но и в виде многозвучных сочетаний (в примере 166— мажорный секстаккорд на последней восьмой такта 1, минорное трезвучие в такте 2, минорный квартсекстаккорд в такте 3, увеличенный квартсекстаккорд в такте 4). Так скрытая гармония, заложенная в мелодической линии явного голоса, очерчивается в звучании скрытых голосов.

В-третьих, паузы в линии явного голоса заполнены звучанием скрытых голосов, что также составляет специфику последних (питающий скрытые голоса эффект остаточного звучания).

Наконец, из сравнения примеров 165 и 166 видны особо важные различия в конструктивной роли и характере явных и скрытых голосов. Если превратить скрытые голоса в явные (как это сделано в «партитурной» записи), то сразу станет очевидным не только огрубление, но и значительное искажение музыкальной мысли. Возникает многоголосие, весьма сомнительное по своим качествам — вязкое и неловкое, состоящее из мелодически примитивных, назойливых в своей непрерывности голосов, которые складываются к тому же в явно несовершенную гармонию.

Из сказанного следует, что скрытые голоса имеют конструктивно-художественную ценность и действенность до тех пор, пока заключенное в них стремление к явному обнаружению (в разных случаях имеющее разную степень интенсивности) не реализуется до конца. Превращение скрытых голосов в явные в большинстве случаев может быть лишь грубо-прямолинейной материализацией того, что по существу своему должно ограничиваться смыслом и формой тонкого намека. Именно поэтому они образуют особый мир явлений в общей организации музыкальной ткани[18]. Скрытыми они называются не только потому, что

[17] См. пример из «Сорочинской ярмарки» Мусоргского, приведенный в «Лекциях» И. В. Способина (109, с. 36).

[18] Специально об этих явлениях см.: 54, отд. первый, гл. I («Энергия мелоса») и отд. третий, гл. VIII («Полифония в одноголосной линии»); 120, гл. 1, § 11 («Скрытые и подразумеваемые стороны звуковой ткани») и

не фиксируются в нотной записи или мало заметны в ней, а главным образом в силу качественно отличающего их легкого, подразумеваемого характера. Конструктивно-логическая же роль их в организации музыкальной ткани весьма сильна и отчетлива. Таким образом соотношение явных и скрытых голосов выявляет две различные ступени в иерархии весомости и материальности звучания компонентов музыкальной ткани.

Образование скрытых голосов имеет особые предпосылки, коренящиеся в закономерностях музыкального восприятия и музыкальной организации.

Психофизиологическую основу явления скрытых голосов составляет известный эффект звукового следа (остаточного звучания), выражающий способность восприятия удерживать и «оживлять» на некоторое время прозвучавший тон или созвучие, несмотря на прекращение физического звучания или смену его вступившим новым звучанием, а также связывать такой след с другим, аналогичным следом. Именно этот эффект в его наибольших или наименьших, «положительных» или «отрицательных»[19] действиях представляет собою источник всех скрытых явлений в музыкальной ткани. Он обеспечивает восприятие мелодии как плавной непрерывной линии, а не как прерывистого звукового пунктира. Максимальное затушевывание звукового следа сопутствует сугубо мелодическим, поступенным сопряжениям тонов, тогда как наибольшая его активность и яркость проявляется в гармоническом ощущении мелодических скачков.

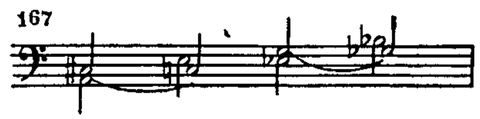
Интенсивность звуковых следов и их связей находится в прямой зависимости от большего или меньшего выделения соответствующих тонов явного голоса. Это выделение обусловлено двумя причинами — метрического и звуковысотного порядка, действующими как порознь, так и совместно.

1. Если тоны явного голоса, расположенные на метрически опорных долях такта, складываются в поступенную восходящую или нисходящую линию, то последняя приобретает отчетливое значение скрытого голоса, отслоившегося от явного:

§ 12 («Реальное и подразумеваемое голосоведение»); 104, § 37 («Скрытая полифония в одноголосии»).

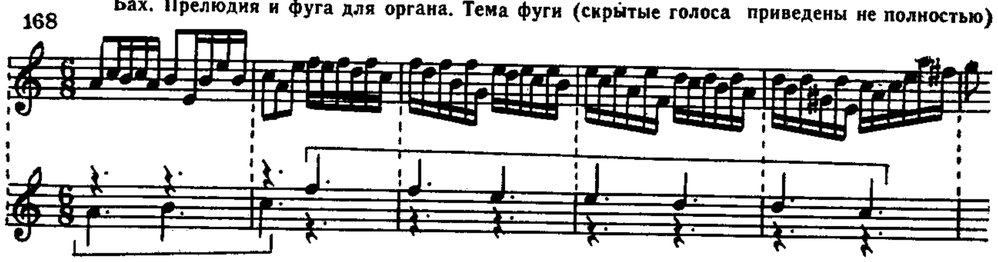
[19] Эффект звукового следа лежит в основе многих распространенных «ошибок» в ученических работах по гармонии — разнообразных перечений или фальшиво звучащих сочленений звеньев секвенции. Как художественно-выразительное средство перечение иногда бывает специально подчеркнуто («переченье больших терций» в теме маков из «Кащея» Римского-Корсакова, например, в начале II картины оперы), иногда же «гасится» голосоведением, как в следующем примере:

167



Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

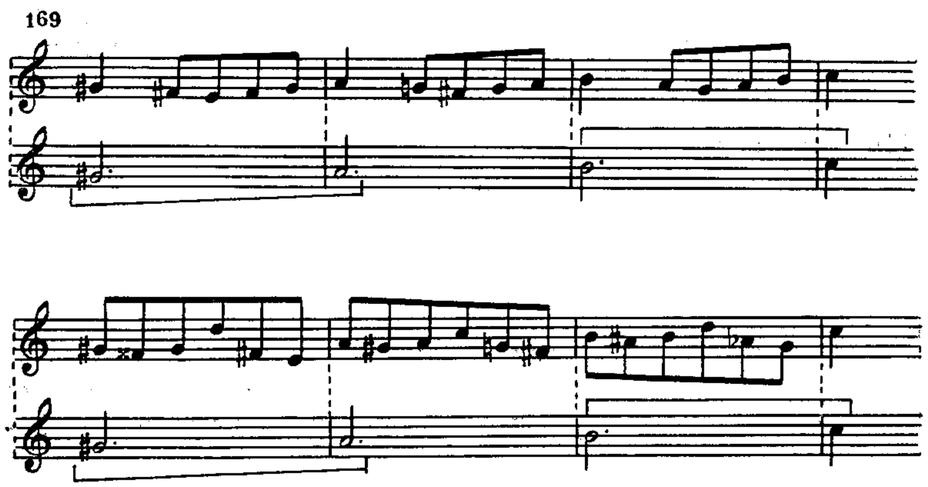
168 Бах. Прелюдия и фуга для органа. Тема фуги (скрытые голоса приведены не полностью)



Применительно к мелодическому строению темы фуги скрытый голос, плавно нисходящий от VI ступени к III, получил, как известно, название метрически опорной линии. В приведенном примере кроме такой типизированной линии содержится еще одна — восходящая от I к III ступени в начале темы.

В любых случаях дополнительным активизирующим импульсом для скрытого голоса служит участие в формировании его линии неустойчивых, остротяготеющих тонов — в частности вводных, как в начале примера 166 или в следующих образцах:

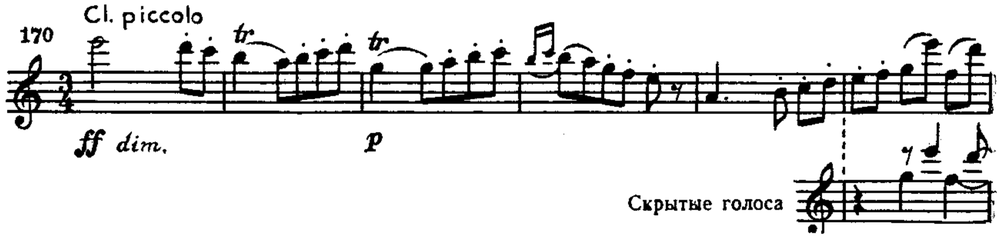
169

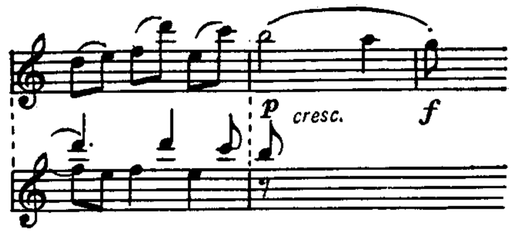


2. Если тон явного голоса покидается скачком (и тем самым обособляется в регистровом отношении от непосредственно следующего за ним тона), то оставленный им звуковой след вызывает ожидание перехода в близлежащий тон (см. движение из затакта к тяжелой доле такта 1 в примере 166). При этом чем шире скачок, тем ярче порождаемый им звуковой след и тем отчетливее совершается отслоение скрытого голоса — как, например, в теме Интермеццо h-moll Мусоргского или в одной из тем второй части 5-й симфонии Шостаковича, где возникает ведение мелодии в ломаных секстах:

[Allegretto] Шостакович. Симфония № 5, ч. II

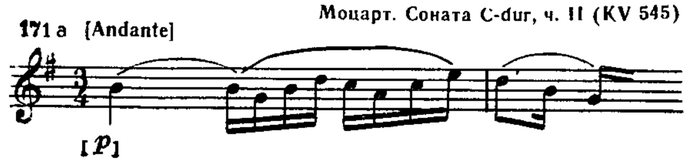
170 Cl. piccolo



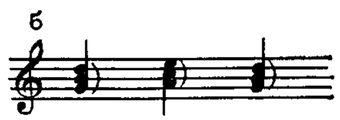


Обнаружение звуковых следов в мелодических скачках подтверждает истинность абсолютного понятия скачка и выражаемого через него гармонического ощущения. С особенной отчетливостью это раскрывается в мелодиях, движущихся по аккордовым тонам, то есть в наиболее «открытых» формах мелодий гармонического происхождения и в гармонических фигурациях. В таких случаях скрытые мелодические голоса рождаются в движении фигурированной гармонии, приобретшей форму и функцию мелодического голоса. Таковы следующие примеры:

171 а [Andante] Моцарт. Соната C-dur, ч. II (KV 545)

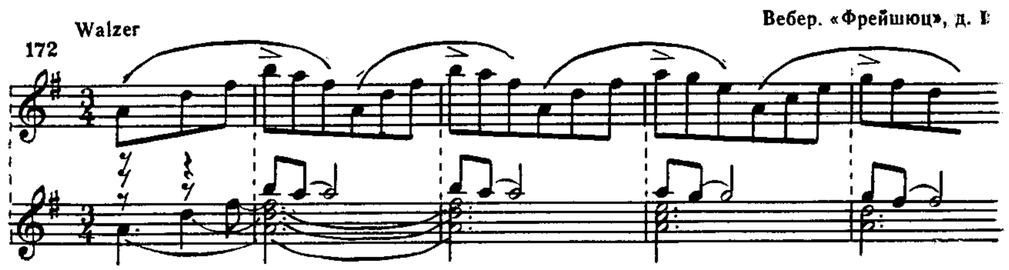


б



Walzer Вебер. «Фрейшюц», д. I

172



Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

Образование скрытых голосов на основе скачков в линии явного голоса стало особенно распространенным, начиная с XVII века, ознаменованного небывалым дотоле развитием инструментальных жанров музыки и, как следствие этого, возникновением характерных типов инструментальной мелодики, содержавшей множество разнообразных скачков в качестве специфического интонационного признака. С этого времени проявляется закономерность в виде обратной зависимости между числом явных и скрытых голосов музыкальной ткани. Обычно при большом числе явных голосов, которые сами в достаточной мере обеспечивают мелодическую и особенно гармоническую полноту звучания, число голосов скрытых незначительно. Но чем меньше явных голосов содержит музыкальная ткань, тем сильнее ощущается необходимость полноты звучания и тем естественнее возрастает число активных скрытых голосов. С этой точки зрения показательна, например, единственная двухголосная фуга (e-moll, I том) среди 48 фуг «Хорошо темперированного клавира» Баха. Особенно насыщены скрытыми голосами сочинения Баха для скрипки-соло или виолончели-соло, Прелюдия es-moll, финал Сонаты b-moll и ряд этюдов Шопена.

Составляя две разные по своей материальной весомости сферы мелодико-гармонических интонационных явлений, явные и скрытые голоса обладают не только различающими, но и сближающими их свойствами. Некоторыми деталями своего строения и характера действия скрытые голоса воспроизводят соответствующие качества голосов явных и оказываются с этой точки зрения своеобразным их подобием. Так, координация тонов скрытого голоса, несмотря на свою «невесомость», создает отчетливые дополнительные организующие скрепления музыкальной ткани, а поскольку интонационные шаги скрытого голоса крупнее, чем соответствующие шаги явного голоса, постольку скрытые голоса издавна выступают в роли своеобразных укрупняющих контуров музыкальной ткани. Гаммообразные скрытые голоса по характеру пронизывающих их поступенных мелодических токов родственны явным восходящим и нисходящим мелодическим линиям или расходящимся и сближающимся ходам. Скрытый голос гаммообразного профиля представляет собой некий простейший в мелодическом отношении конструктивный стержень музыкальной ткани, очертания которого проступают из-под покрова явного голоса. Простая и сильная логика мелодически интенсивного поступенного восхождения или нисхождения выдвигает скрытый голос в значении именно такого конструктивного стержня, в то время как само элементарное мелодическое содержание отводит ему роль скромной контрапунктирующей оправы для более важного мелодического голоса.

Существенное подобие явных и скрытых голосов устанавливается общностью их некоторых фактурных функций: скрытые голоса обладают ярко выраженными функциями контрапунктов, подголосков, педалей и других сопровождающих голосов. И лишь одна фактурная функция — главного мелодического голоса — оказывается вне их сферы вследствие характерной для них мелодической прямолинейности и односторонности.

Мягкость и легкость звучания скрытых голосов на фоне явных более всего ассоциируется с характером действия переменных ладовых функций на фоне основных. Но это касается лишь общей «физической весомости» названных явлений — по существу скрытые голоса, как говорилось, оказывают на музыкальную ткань интегрирующее, укрупняющее ее очертания воздействие, тогда как переменные ладовые функции дифференцируют, расчленяют эту ткань. Важно здесь то, что восприятие названных явлений отражает существенный конструктивный принцип музыкальной ткани в целом — принцип иерархии весомости ее компонентов, а через него — многокачественность соотношений и связей как основу музыкальной организации вообще.

Совместное движение явных голосов называется *явным голосоведением*. Если же голосоведение охватывает совместное движение нескольких скрытых голосов, то оно будет *скрытым голосоведением*. В живой музыкальной ткани оба вида голосоведения необходимо объединяются между собою в различных вариантах и пропорциях.

И явное, и скрытое голосоведение могут выражаться в *строгих* и *свободных*[20] формах. Эти формы следует понимать как составные части единой системы голосоведения, обнаруживающие в своих связях и взаимодействии четкое соотношение субординации, а не как противостоящие друг другу отдельные, целостные и равноценные системы. Строгие формы по существу есть основные, нормативные формы, в которые на правах дополнительных, эпизодически возникающих контрастных отступлений-антитез включаются свободные, ненормативные формы. Таким соотношением определяются истинный конструктивный потенциал и подлинная ценность обеих форм голосоведения в музыкальной ткани. Следует также отметить, что строгие и свободные формы голосоведения на протяжении истории музыки чаще сплетаются в единовременных сочетаниях, поляризация же их в разновременных чередованиях составляет более всего принадлежность музыки XX столетия.

Основу *строгого голосоведения* образуют наиболее простые, первичные ладофункциональные и линейно-мелодические соотношения тонов, подразумевающие четкое соподчинение ближайших друг к другу устойчивых и неустойчивых, консонирующих и диссонирующих звуковых точек музыкальной ткани. Отсюда вытекает характерное для строгого го-

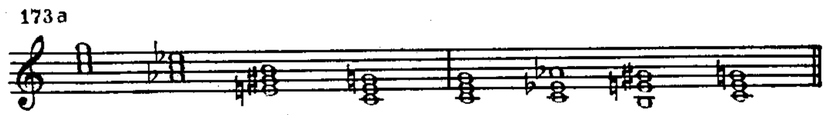
[20] Ю. Н. Тюлин объединяет различные формы свободного голосоведения понятием «раскрепощенного голосоведения», или «раскрепощения» (см.: 120, гл. X, § 6 и 7; 124, I, гл. III, § 3).

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

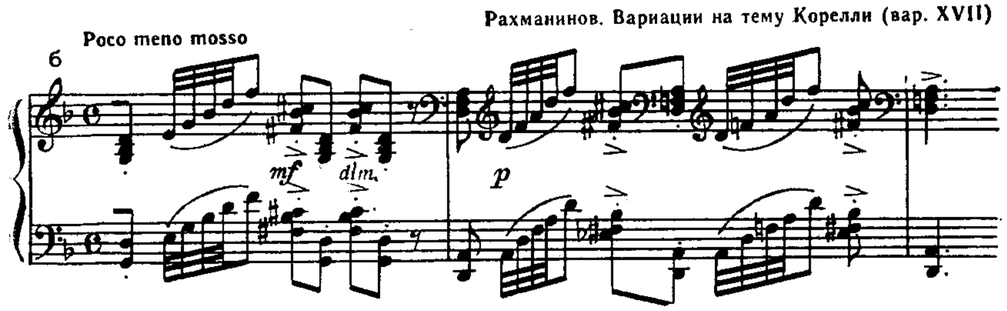
лосоведения преобладание слитного и плавного, волнообразного движения голосов и всей ткани в целом. При строгом голосоведении большинство тонов созвучия (или все его тоны) движутся в тоны следующего возможным кратчайшим путем.

Свободное голосоведение складывается в результате различных отступлений от ладофункциональных и линейно-мелодических зависимостей тонов, лежащих в основе голосоведения строгого. Непосредственную, реальную соотнесенность неустоя с устоем, диссонанса с консонансом при этом нередко сменяет соотнесенность подразумеваемая, а плавные связи-«перетекания» тонов сменяются остроочерченными скачками-изломами. Этим объясняется общий прерывистый, «зигзагообразный» характер музыкальной ткани в моменты свободного голосоведения, когда тоны созвучия уклоняются от движения в ближайшие тоны, а само последование их утрачивает плавность сопряжения и создает яркий эффект сопоставления:

173а



Рахманинов. Вариации на тему Корелли (вар. XVII)

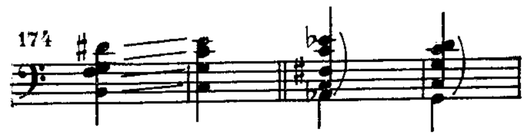


В отрывке из «Вариаций на тему Корелли» прилегающие созвучия и соответствующие им разрешения разделены регистрами. Это — одна из характерных форм свободного голосоведения в музыке XX столетия (см. также пример 149), акцентирующая гармоническое интонирование созвучий. Большетерцовый ряд мажорных трезвучий и его фактурная трансформация иллюстрируют возможность организации одного и того же гармонического материала свободным и строгим голосоведением — собственно сопоставлениями («перемещениями») и плавными сопряжениями составляющих тонов. Подобная возможность отмечалась выше при характеристике малотерцового ряда увеличенных трезвучий и большетерцового ряда уменьшенных септаккордов.

Примеры одновременного совмещения признаков строгого и свободного голосоведения чрезвычайно многообразны и проявляются, например, в различных ненормативных удвоениях и расположениях тонов внутри созвучий (как во «фригийской» вариации из «Темы с вариациями», ор. 19 № 6 Чайковского).

Свободные формы голосоведения в сфере скрытых голосов гораздо менее действенны вследствие самой «поступенной» линейно-мелодической природы этой сферы. Чаще всего здесь обнаруживаются ушедшие в подтекст музыкальной ткани параллелизмы октав и квинт, «неправильные» движения септимы и т. п. Особенно показательно в этом плане сравнение явного и скрытого голосоведения в рамках одного и того же музыкального стиля. Так, практически исключающееся у венских классиков движение явных голосов параллельными трезвучиями становится вполне возможным в сфере скрытого голосоведения (пример 171б). Точно так же некоторые последования, возникающие в скрытом голосоведении у Шопена, вряд ли могли бы встретиться в условиях шопеновского явного голосоведения. Таковы, например, следующие два «скрытых» соединения аккордов из Этюда C-dur, ор. 10 № 1:

174



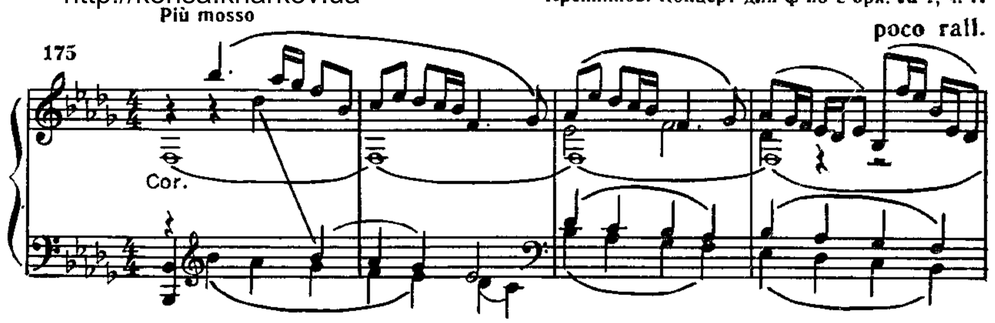
§ 7. Восходящие и нисходящие мелодические линии. Расходящиеся и сближающиеся ходы

Из круга явлений, обладающих в музыкальной ткани интенсивными линейно-мелодическими фактурными функциями, выделяются построения двух характерных видов.

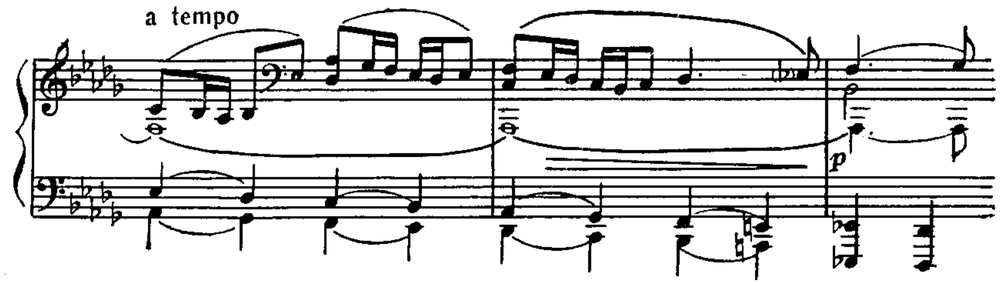
Один вид — сопровождающие голоса-контрапункты в форме обширных по диапазону восходящих или нисходящих мелодических линий. Многие из них основаны на строго поступенном диатоническом или хроматическом гаммообразном движении. Таковы нисходящие на протяжении трех октав контрапункты в Речитативе и каватине Владимира Игоревича из II действия «Князя Игоря» Бородина (на словах: «Медленно день угасал») и в романсе «Островок» Рахманинова, контрапунктирующие теме нисходящие и восходящие гаммы в «Богатырских воротах» из «Картинок с выставки» Мусоргского, восходящая хроматическая гамма-контрапункт в I картине «Кащея» Римского-Корсакова (на словах Царевны: «Ладу забудет») и т. п. Колоритным параллелизмом терций и квинт отмечена длительная нисходящая линия сопровождающих голосов в следующем примере:

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

175 Più mosso



a tempo

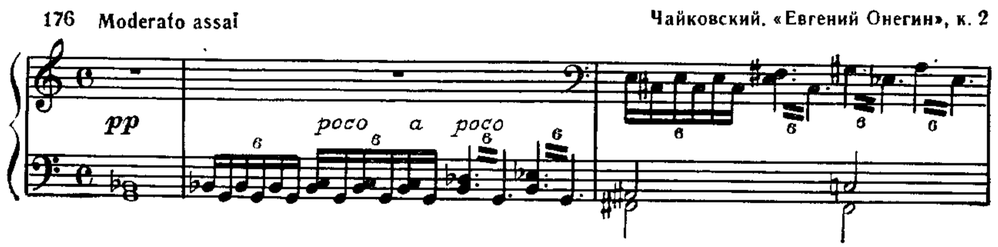


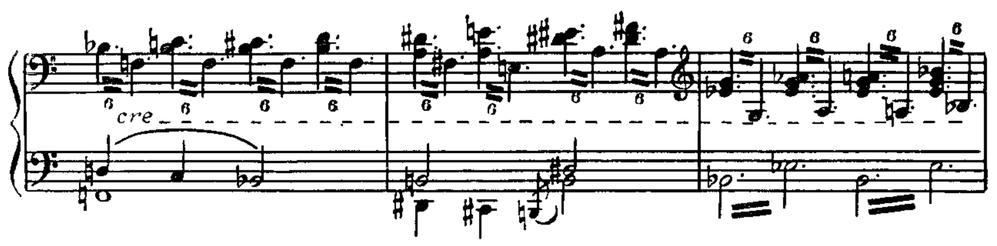
Другой вид — мелодико-гармонические построения, основанные на последовательном противоположном движении голосов, которое объединяет, таким образом, восходящие мелодические линии с нисходящими. Римский-Корсаков определил такие построения как «расходящиеся и сближающиеся ходы» (92, с. 405—423).

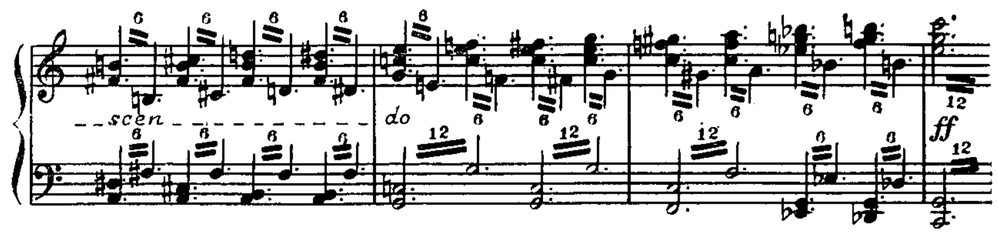
Рассматривая эти ходы в первую очередь как фактурные компоненты оркестрового письма, Римский-Корсаков подробно говорит о технике их выполнения — о постепенном включении оркестровых голосов для заполнения середины в расходящихся ходах, о выключении — в сближающихся. В то же время он делает акцент на гармоническом содержании и структуре расходящихся и сближающихся ходов, оставляя в стороне (возможно, как нечто само собой разумеющееся) их линейно-мелодическую природу. Гармоническое наполнение музыкальной ткани, включающей расходящийся или сближающийся ход, действительно, очень важно. Эта ткань содержит, как правило, различные голоса собственно гармонических фактурных функций. Однако фактурную основу расходящегося или сближающегося хода, как и главные контуры его ткани в целом, составляет по существу линейно-мелодическое противоположное движение двух голосов:

176 Moderato assai

Чайковский. «Евгений Онегин», к. 2

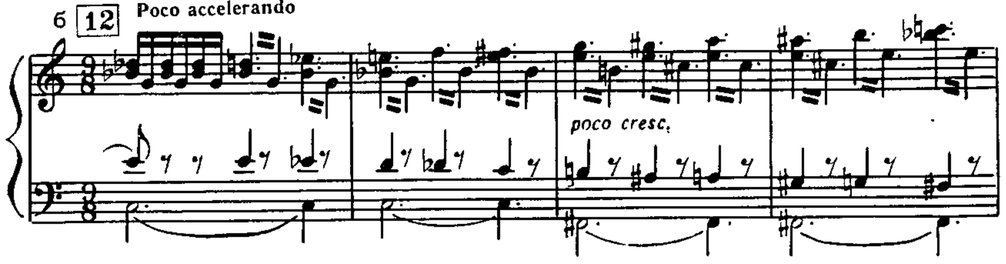


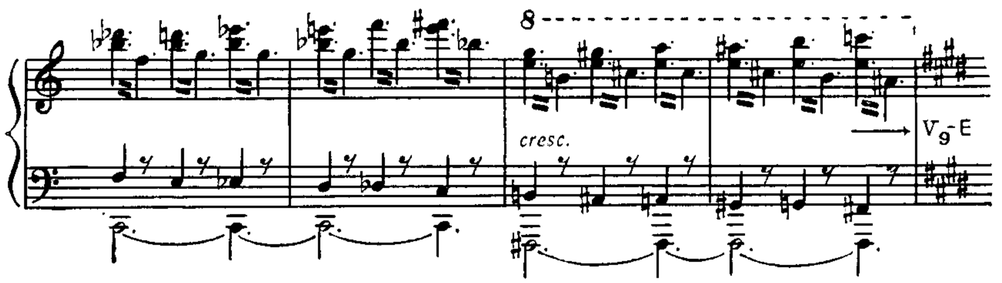




Римский-Корсаков. «Млада», д. III (Ночь на горе Триглав)

6 12 Poco accelerando



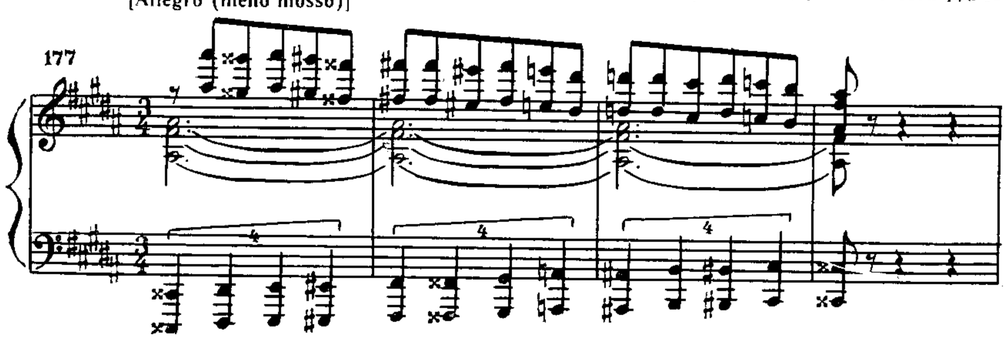


В качестве примеров сближающихся ходов можно назвать начало коды второй части из 6-й симфонии Чайковского или следующий отрывок:

[Allegro (meno mosso)]

Римский-Корсаков. «Царская невеста», д. II

177



Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

Фактурная функция основных голосов расходящегося или сближающегося хода может быть разнородной, если его двухголосие складывается из главного мелодического голоса и контрапункта к нему (как в примерах 148 и 177), или однородной, если это двухголосие выражает особую разновидность рассредоточенной функции главного мелодического голоса (как в примерах 176а и б).

В некоторых случаях двухголосие расходящегося или сближающегося хода образуется крайними голосами музыкальной ткани и тогда оно оказывается обрамляющим двухголосием (примеры 148, 176а и 177).

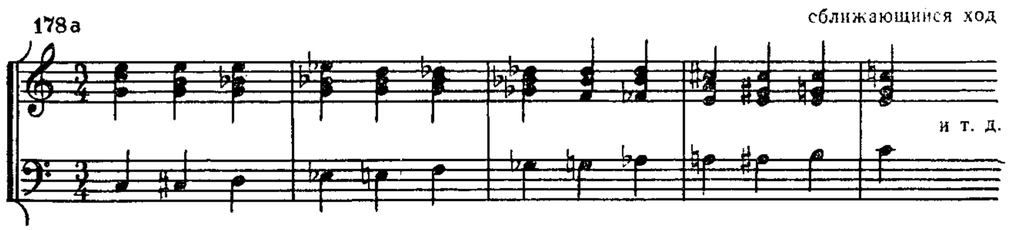
Понятие обрамляющего двухголосия шире, чем понятие расходящихся и сближающихся ходов, так как оно охватывает любые виды совместного движения крайних голосов музыкальной ткани, а не только их противоположное движение. При этом, однако, обрамляющее двухголосие чаще составляется линиями разнородных фактурных функций (например, главный мелодический голос и бас), а в расходящихся и сближающихся ходах, как было сказано, голоса могут быть функционально разнородными и однородными. В учебной практике (особенно в курсах композиции и гармонии) обрамляющее двухголосие с давних пор служило своеобразным фактурным ориентиром. Это выражалось в известном методическом положении о том, что естественное и осмысленное звучание отдельно взятой совокупности наиболее слышимых крайних голосов во многом является порукой такого же звучания музыкальной ткани в целом. В музыкально-теоретической литературе обрамляющее двухголосие впервые, по-видимому, было охарактеризовано П. Хиндемитом как «организующее двухголосие» («übergeordnete Zweistimmigkeit») [21]. Что же касается обрамляемого мелодическими контурами крайних голосов «звукового потока» или «звуковой полосы», то эти понятия и характеристики соответствующих им явлений разрабатывались раньше — отчасти Риманом, особенно же Куртом и Тюлиным (см., например: 120, с. 17—18).

Восходящие и нисходящие мелодические линии, как и объединяющие их расходящиеся и сближающиеся ходы, очень рельефны в общих контурах музыкальной ткани. В силу своей линейно-мелодической активности, во многом обусловленной сильнейшей инерцией мелодического восхождения, нисхождения или противоположного движения, становясь совокупностью линий крайних голосов, они создают отчетливые «берега», определяющие движение «звукового потока» и его характерность (нередко при выключенных ладофункциональных связях). При этом нужно отметить, что длительные восходящие и нисходящие мелодические линии, как это следует из названных выше примеров, по существу часто образуют расходящиеся и сближающиеся ходы, но на основе не противоположного, а косвенного в целом движения голосов.

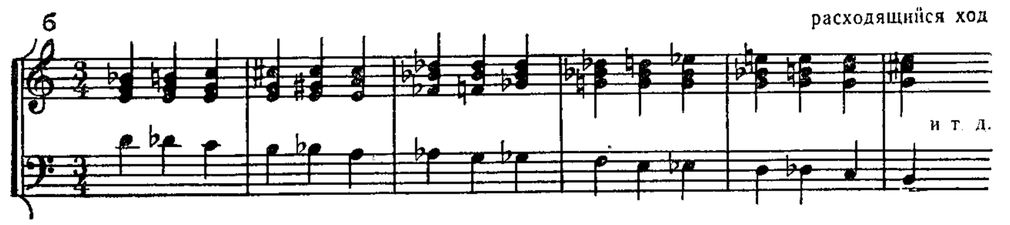
[21] 157, с. 131—133; на русском языке см. об этом: 131, с. 224—226.

Общность всех рассматриваемых явлений заключается прежде всего в мелодической природе их фактурных функций. В то же время они имеют различное строение и разный смысл в контексте музыкальной ткани. Так, наряду с открытыми, прямолинейными гаммами — диатонического, хроматического или смешанного ступенного состава — в таких построениях часто встречаются нарушающие строгую поступенность движения интонационно усложненные, узорчатые и извилистые мелодические линии с общей восходящей или нисходящей направленностью. Столь же различны рассматриваемые построения по характеру ритмического движения (выравненного или усложненного) или темпа (медленного, умеренного, быстрого). Во многих расходящихся и сближающихся ходах соблюден лишь общий принцип противоположного движения, а голоса движутся в разном ритме, в других же основой является строгое противодвижение. Одни из характеризуемых линейно-мелодических построений оказываются тематически насыщенными и значительными, представляя собою ту или иную модификацию темы, другие свободны от тематического содержания. Если первые во многих случаях являются собственно мелодиями того или иного типа, то вторые часто могут быть названы лишь мелодическими линиями. Некоторые из них охватывают целостные, нерасчленяющиеся построения, на фоне других излагается ряд мелких построений (например, несколько звеньев секвенции) или же они сами включаются в состав разных секвенций. Таковы, в частности, расходящиеся и сближающиеся ходы, являющиеся в то же время секвенциями, — например, следующие образцы ходов-секвенций, предлагавшиеся А. К. Глазуновым [22]:

178а



б

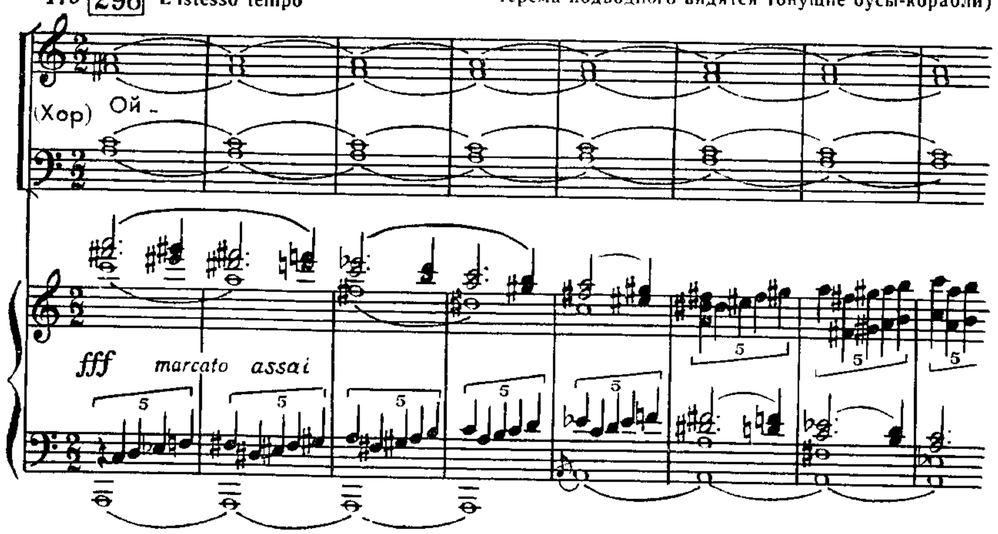


[22] Пример приведен в кн.: 28, с. 109. Другие принадлежащие А. К. Глазунову образцы расходящихся и сближающихся ходов-секвенций с вертикальной перестановкой голосов см. в кн.: 94, с. 197—199.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

Гармоническое наполнение музыкальной ткани, включающей восходящие и нисходящие мелодические линии или расходящиеся и сближающиеся ходы, бывает самым различным. В одних случаях каждому тону мелодических линий сопутствует отдельное созвучие (как, например, в начале Вступления к «Ночи перед рождеством» Римского-Корсакова, где гармония своими яркими и колоритными сменами до некоторой степени затушевывает линейно-мелодическую конструкцию и подробности голосоведения в расходящемся ходе), в других — ритм смены тонов и созвучий не совпадает, в третьих — восходящая или нисходящая линия, расходящийся или сближающийся ход выстраивается в рамках лишь одного выдержанного созвучия:

Римский-Корсаков. «Садко», к. 6 (Сквозь прозрачные стены терема подводного видятся тонущие бусы-корабли)



Иногда голоса сближающегося хода вступают в перекрещивание, а сам ход превращается в расходящийся. Возможность такого превращения заложена в примере 178а; в примерах же 179, 186а и 212б эта возможность реализована. Подобные ходы представляют собой своеобразные первоначальное и производное соединения в вертикально-подвижном контрапункте, находящиеся в непосредственном соседстве.

Во многих случаях восходящие или нисходящие мелодические линии и особенно расходящиеся или сближающиеся ходы включают в свои рамки секвенции с вертикальными перестановками голосов, терцовые ряды созвучий, первоначальные и производные соединения вертикально-подвижной гармонии.

Природа и характер восходящих и нисходящих мелодических линий, расходящихся и сближающихся ходов с особенной полнотой раскрываются в гаммообразном — поступенном, сугубо мелодическом движении. Но даже те из них, которые не содержат открытого гаммообразного движения, так или иначе отражают его существенные свойства.

Гаммообразная мелодическая линия, будучи сопровождающим голосом-контрапунктом, всегда вносит в структуру музыкальной ткани дополнительное скрепляющее начало — логику последовательного мелодического восхождения или нисхождения. Выгодно оттеняя своим контрастным движением линию главного мелодического голоса, такой контрапункт с присущей ему простотой и силой вплетается в музыкальную ткань, поддерживая ее мелодико-гармонические узоры. Важным свойством гаммообразного голоса является его объединяющее действие внутри музыкальной ткани. Заключенная в нем инерция поступенного движения обеспечивает достаточно прочную (хотя и краткую по времени) линейную связь между различными созвучиями, которые в иных условиях — без такого голоса-«посредника» — сами не могли бы составить связное последование. Гаммообразный голос производит слияние мелких синтаксических построений, излагаемых на его фоне, в одно более крупное и целостное построение. Таким образом, объединяющее и укрупняющее воздействие этого голоса на музыкальную ткань оказывает сильнейшее влияние и на широту и протяженность дыхания музыкальной формы, на его многоплановость и многомерность.

С гаммой чаще всего связано представление о чем-то простейшем, элементарном (с чего, например, начинается обучение музыке). Недаром в словах пушкинского Сальери очевидность открывшейся ему истины уподобляется простоте гаммы:

«...Для меня
Так это ясно, как простая гамма».

Однако простота — лишь одна из сторон гаммы, особенно заметная, когда она выступает как некая абстрагированная схема, как звукоряд-шкала или техническое упражнение. Становясь интонационно живым явлением в музыкальном контексте, гамма предстает одновременно как нечто простое — и сложное, как более или менее нейтральная «звуковая черта» — и активный структурно-логический фактор музыкальной ткани, как звукосочетание давно известное и, казалось бы, до конца ясное — и каждый раз «гипнотически» воздействующее на восприятие и самим своим движением, и связью со многими яркими, сильными или изысканными выразительными и красочными эффектами. Именно такова гамма, лежащая в основе восходящих и нисходящих мелодических линий и расходящихся и сближающихся ходов.

Важнейшее конструктивное свойство гаммы в музыкальном контексте — это специфическая логика последовательного восхождения или нисхождения, по своему семантическому смыслу теснейшим образом связанная с ростом или спадом интонаци-

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

онного напряжения, с расширением или сужением звуковой перспективы, то есть с явлениями, по существу своему относящимися к общим интонационным основам музыкальной организации. Именно ярко ощущаемый рост или спад напряжения, почти зримое расширение или сужение звуковой перспективы, выражаемые гаммообразными последованиями, обусловливают их особую действенность в психологически-выразительных и звукописно-красочных сферах музыки. Сказанное можно пояснить параллелью между музыкой, например, Чайковского и Римского-Корсакова — композиторов, в сочинениях которых число как восходящих и нисходящих мелодических линий, так и расходящихся и сближающихся ходов чрезвычайно велико.

Напряженное, острое и взрывчатое симфоническое становление музыки Чайковского, требующее ярких и сильных кульминаций — результирующих этапов предшествующего интенсивного развития, — сосредоточивает множество восходящих и нисходящих мелодических линий и — особенно — расходящихся и сближающихся ходов именно в зонах кульминаций подчеркнуто экспрессивного, драматического характера. Наивысшая точка кульминации оказывается при этом концом расходящегося или началом сближающегося хода. Подъем к кульминации, ее напряженное достижение или не менее напряженный спуск от нее, осуществляемые расходящимся или сближающимся ходом, подчеркивают динамическое назначение рассматриваемых фактурных явлений, типичное в целом для музыки Чайковского. Показательны, например, расходящиеся и сближающиеся ходы в кульминациях развития второй темы Andante 5-й симфонии, сближающийся ход от кульминации темы любви в Интродукции «Пиковой дамы», сближающийся ход, основанный на гамме тон-полутон, в рамках гармонии уменьшенного септаккорда и следующий за ним сближающийся ход перед побочной темой в репризе первой части 6-й симфонии или аналогичный ход на басовой педали *e* в финале той же симфонии. Разумеется, смысловое значение названных фактурных образований у Чайковского не сводится только к сфере драматической экспрессии. В его музыке много лирически-умиротворенных, с оттенком картинной звукописи, а иногда и открыто звукописных страниц, содержащих расходящиеся и сближающиеся ходы спокойного и мягкого облика. Таковы, например, расходящиеся ходы во вступлении «Элегии» из Серенады для струнного оркестра и в сцене зимнего леса (начало II картины) из «Щелкунчика» или сближающийся ход в начале коды из второй части 6-й симфонии.

В музыке Римского-Корсакова восходящие и нисходящие мелодические линии, расходящиеся и сближающиеся ходы в подавляющем большинстве случаев имеют звукописный смысл, связанный с поэтическим воплощением картин природы, мира волшебных, фантастических свершений, таинственных метаморфоз[23]. Эти фактурные образования у Римского-Корсакова прежде всего служат созданию своего рода зачаровывающей звуковой перспективы, в которой возникает или исчезает, приближается или удаляется то или иное явление, тот или иной образ. Вместе с тем музыкальная ткань сочинений композитора содержит значительное число примеров драматически-напряженного звучания таких образований (в «Царской невесте», особенно в «Сказании о граде Китеже»). В других случаях они подчинены музыкальной характеристике тонких психологически-выразительных переключений (подобно, например, переходу от реальной обстановки к воспоминаниям в арии Марфы из II действия «Царской невесты»).

В музыкально-драматургическом аспекте восходящие и нисходящие линии, расходящиеся и сближающиеся ходы обычно связаны с введением в действие или повествование, со сменами образов и явлений, с переключениями состояний, настроений и планов действия. Отсюда их характерное положение в форме музыкального целого — на гранях или близ граней формы: во вступительных (начальных) и заключительных разделах, в разного рода связующих, переходных построениях, в подходах к кульминациям или в движении от них.

Звучание вступительных и заключительных построений, основанных на восходящих и нисходящих мелодических линиях и особенно на расходящихся и сближающихся ходах, часто ассоциируется (а в музыкально-сценических произведениях и совпадает) с поднятием или опусканием («раздвижением» или «сдвижением») занавеса. Так завершается, например, сцена смерти царя Бориса из «Бориса Годунова» Мусоргского; в сфере инструментальной музыки достаточно вспомнить о заключительных тактах первой части 6-й симфонии Мясковского.

Глава XXIII

ОБЩИЕ ОСНОВЫ ГАРМОНИЧЕСКОГО ВАРЬИРОВАНИЯ. ВЕРТИКАЛЬНО-ПОДВИЖНАЯ ГАРМОНИЯ

§ 1. Понятие о гармоническом варьировании

Варьирование, измененное повторение изложенного — одно из проявлений принципа тождества[24] в музыкальном

[23] Одно из ярких предвосхищений звукописной фантастики Римского-Корсакова — мотив волшебного сна из вагнеровского «Кольца нибелунга» (см. III действие «Валькирии») — представляет собою сближающийся ход-секвенцию.

[24] Двум коренным принципам музыкального формообразования — тождеству и контрасту — в их диалектическом разграничении и слиянии, в их активном имманентно-музыкальном (интонационном) воплощении и действии посвящена в значительной своей части первая книга труда Б. В. Асафьева «Музыкальная форма как процесс» (10).

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

формообразовании. Лежащее в основе варьирования двуединство неизменного и изменяемого, постоянного и обновляемого обнаруживается в развертывании музыкальной формы как особая тематически-смысловая цепь, начальным звеном которой является некий исходный тезис, последующими же звеньями — ряд интонационных обновлений-метаморфоз, в которых этот тезис раскрывается с различных своих сторон. Звенья такой цепи — этапы вариационного продвижения — могут следовать непосредственно друг за другом (явное сцепление, ведущее к образованию собственно вариационных форм) либо оказываются рассредоточенными, разделяясь этапами иного тематического содержания (скрытое сцепление, выражающее синтез вариационности с другими музыкально-конструктивными принципами).

При всяком варьировании одни компоненты музыкального целого выступают как относительно неподвижные, неизменные, легко узнаваемые тематически-смысловые ориентиры, другие — как подвижные, изменчивые средоточия вариационных обновлений и преобразований. В одних историко-стилистических условиях такими средоточиями и носителями вариационных процессов являются преимущественно одни компоненты целого, в других — другие. Так, в музыке до XIX века особенно выделяются в качестве концентрирующих сфер варьирования м е л о д и я и ф а к т у р а, что выразилось в ряде типизированных интонационных форм преобразования исходного музыкального материала: мелодические варианты темы (обращение, увеличение, противодвижение, уменьшение) в полифонических формах, фигурационно-орнаментальное варьирование мелодии-темы в гомофонических формах, многообразное варьирование фактуры при тождественном ее тематическом наполнении и т. п. Это не исключало, разумеется, необходимого сопутствующего варьирования в сферах иных компонентов — гармонии, метроритма, тембра. Из последних, однако, ладогармоническая сфера затрагивалась варьированием, пожалуй, в наименьшей мере, выражая собою в процессе вариационного движения сравнительно неизменное, постоянное начало.

Однако с XIX века (особенно — со второй его половины) в вариационные процессы активно и своеобразно включается г а р м о н и я. При этом на основе принципа функциональной вариантности в соотношении частей музыкального целого гармония обменивается своей ролью с мелодией: придя в движение, она передает мелодии роль неизменной тематически-смысловой канвы.

Варьирование, в котором основная, определяющая роль в создании вариационных метаморфоз принадлежит гармонии, называется г а р м о н и ч е с к и м в а р ь и р о в а н и е м[25].

[25] Проблемы гармонического варьирования — в связи с общим исследованием вариационных форм и методов развития или специально — разрабатывались в советском теоретическом музыкознании на протяжении ряда последних десятилетий. См.: 15, гл. VI; 16, гл. XX; 80; 82; 107; 111, I, гл. VI; 138; 139, II, очерки 2 и 3; 141; 146, с. 87—106.

Предпосылкой интенсивного развития гармонического варьирования явилось прежде всего развитие самой гармонии, выдвинувшейся в XIX веке на положение важнейшего художественно-конструктивного и эстетико-стилистического фактора музыки, раскрывшего необычайную способность к созданию интонационно многоликих выразительных и красочных эффектов.

Конкретные формы гармонического варьирования практически неисчислимы. Их выразительные и красочные результаты колеблются между едва уловимыми тончайшими нюансами и радикальными, яркими, словно вспыхивающими эффектами неожиданных смен и обновлений. Среди этих форм есть особенно часто встречающиеся, есть сравнительно редкие, а подчас и уникальные.

Опорными факторами гармонического варьирования являются мелодия и гармония. Двоякий характер их возможных соотношений, складывающихся внутри звеньев вариационной цепи, предопределяет в наиболее крупном плане две различные сферы форм гармонического варьирования.

Первая сфера характеризуется постоянным, неизменяющимся соотношением мелодии и гармонии внутри каждого звена данной вариационной цепи. Сущность преобразований исходного мелодико-гармонического тезиса составляют при этом последовательные смены его ладогармонической окраски, тонального колорита в звеньях секвенций, консеквентных повторений или в различных рядах аккордов — вплоть до самых лаконичных, где каждое звено представлено лишь одним аккордом. Яркость колористических смен и обновлений находится здесь в зависимости от близости или отдаленности затрагиваемых тональностей, а также от степени точности, с которой каждое последующее звено воспроизводит фактуру предыдущего: чем выше точность фактурной «копии», тем полнее ощущается и оценивается игра ладотональных красок. Образцами такого гармонического варьирования могут служить многие из названных выше примеров секвенций, консеквентных повторений и терцовых рядов аккордов.

Вторую сферу образуют формы гармонического варьирования с меняющимися соотношениями мелодии и гармонии внутри звеньев данной вариационной цепи. В этих изменениях заключается сущность различных преобразований исходного мелодико-гармонического тезиса, а сами формы гармонического варьирования отличаются гораздо большим многообразием, чем в первой сфере. Результаты такого варьирования воспринимаются как повторения одной и той же мелодии с изменяющейся каждый раз гармонией (хотя, как выяснится в дальнейшем, подвижной и изменяющейся при этом может фактически оказаться не гармония, а мелодия).

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

Общей структурной основой для всех форм гармонического варьирования, относящихся ко второй сфере, является различное гармоническое истолкование тонов повторяемой мелодии. Так, один и тот же тон мелодии в последовании вариационных звеньев может приобрести значение примы, терции, квинты, септимы или ноны разных аккордов. Будучи аккордовым тоном в одном звене, он может оказаться неаккордовым в другом. Сама мелодия в целом иногда может быть истолкована как компонент различных тональностей — родственных или неродственных, поскольку в сочетании с их гармонией она образует полигармоническую, в том числе политональную ткань.

Во всех случаях наряду с полным обновлением гармонии по отношению к неизменной мелодии встречаются обновления лишь частичные.

Неизменные мелодические компоненты гармонического варьирования по их форме и протяженности разделяются на три группы характерных явлений.

Первую группу составляют развитые, протяженные мелодии в форме песенного куплета-периода или в двухчастной форме. Такие мелодии-остинато представляют одну из сравнительно ранних и чрезвычайно ярких основ гармонического варьирования, связанную, как известно, с творчеством Глинки («глинкинские вариации»). Из многочисленных последующих примеров здесь можно назвать, в частности, ряд сочинений на народные песенные темы: «Восемь русских песен» Лядова, «Три русские песни» Рахманинова, «Курские песни» Свиридова.

Вторая и третья группы — разного рода педали в средних и верхних голосах музыкальной ткани и краткие мелодические обороты-остинато. Их варьирование исторически и логически было подготовлено сменами гармонии на фоне басовых педалей и старинными формами вариаций на бас-остинато. Неподвижная, тянущаяся педаль или неизменно повторяемый лаконичный мелодический оборот всегда оказываются сильнейшими стимулами к движению одновременно звучащей гармонии, к ее ярким выразительным и красочным сменам. Обе названные группы, включившиеся в систему гармонического варьирования в основном со второй половины прошлого века, различны и в то же время чрезвычайно родственны: в принципе любые мотивы-остинато, как уже отмечалось, по существу есть мелодически разработанные педали.

Своим предельным лаконизмом педали образуют некий полюс относительно первой группы. Их гармоническое варьирование иногда занимает несколько тактов, иногда же охватывает развернутую целостную форму. Во второй части 6-й симфонии Чайковского басовая педаль *d* крайних разделов (тоника D-dur) становится в среднем разделе тонической терцией h-moll. Шествие из III действия «Золотого петушка» Римского-Корсакова почти целиком представляет собою блистательно-виртуозные «гармонические вариации на одну ноту» —

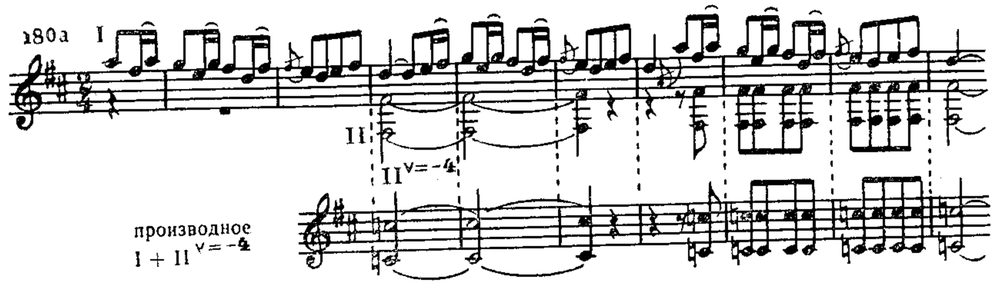
гармоническое варьирование педали *g*, перемещаемой в разные голоса музыкальной ткани.

Составляющие третью группу мелодические линии из остинатно (или иногда секвентно) повторяющихся кратких мотивов и фраз по своему синтаксическому дыханию занимают промежуточное положение между первой и второй группами, склоняясь и приближаясь в отдельных случаях то к одной, то к другой из них. Вместе с педалями они являются основой рассматриваемых ниже построений вертикально-подвижной гармонии.

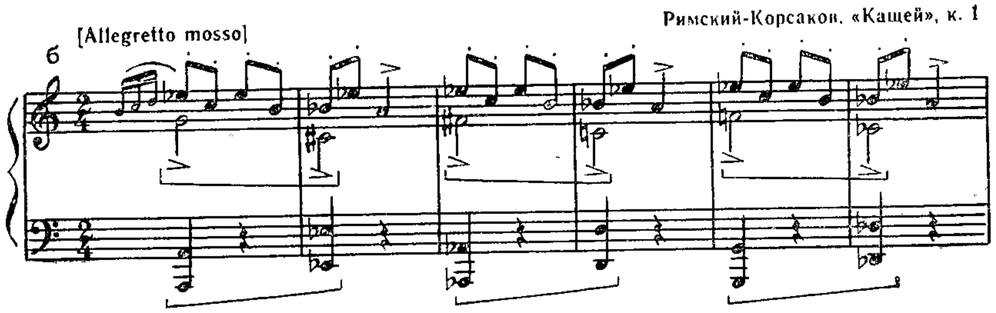
§ 2. Вертикально-подвижная гармония

С. И. Танеев в «Подвижном контрапункте строгого письма» (114, с. 156—157) приводит три примера из сочинений русских композиторов — из «Камаринской» Глинки, из «Кащея» Римского-Корсакова и из 2-й симфонии Чайковского, — характеризуя необычные показатели вертикально-подвижного контрапункта, применение которых оказывается возможным в условиях свободного письма (особенно в связи с обильной хроматизацией ступенного состава тональностей):

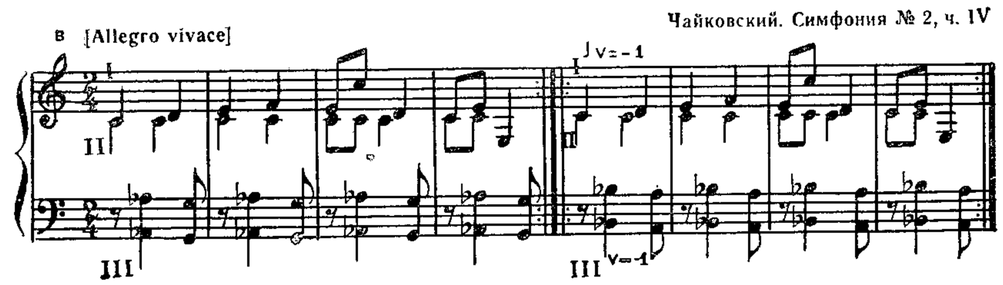
Глинка. «Камаринская»



Римский-Корсаков. «Кащей», к. 1



Чайковский. Симфония № 2, ч. IV

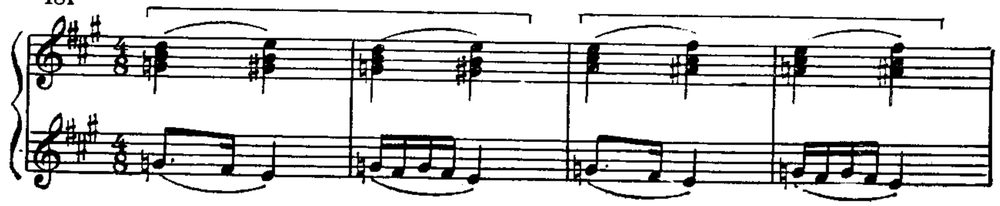


Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

Рассматривая эти примеры как контрапунктические сочетания мелодических линий, относящиеся к области полифонии, Танеев в то же время в связи с перестановкой голоса в «Камаринской» говорит о «гармонических комбинациях, часто странных и необычных». При этом лишь к примеру из финала симфонии Чайковского выведен показатель вертикально-подвижного контрапункта (Iv=—1), в примере из «Камаринской» зафиксирована только перестановка нижнего голоса на уменьшенную квинту (II^v=—4), перемещения же голосов в примере из «Кащея» вообще не охарактеризованы.

О. Л. Скребкова (107), ссылаясь на танеевские примеры, приводит несколько аналогичных образцов из музыки Римского-Корсакова, один из которых получает при этом обозначение показателя вертикальной перестановки Iv=1:

181 [Andante] Римский-Корсаков. «Садко». Колыбельная Волховы (схема)



Такие образцы О. Л. Скребкова справедливо относит прежде всего к области гармонического варьирования, отмечая при этом их полифоничность. Несомненно, что яркий гармонический эффект составляет сущность подобных примеров, а заключенные в них смены гармонии относительно неизменной мелодии говорят об их принадлежности к сфере гармонического варьирования. Полифоничность же их имеет более всего ассоциативный характер в связи с тем, что вертикальные или горизонтальные перемещения неизменных голосов исторически впервые возникли действительно в условиях полифонической музыки — на много веков ранее рассматриваемых примеров. Последние не содержат основного свойства полифонии — мелодической развитости и контраста совместно звучащих голосов; заключая в себе лишь один мелодически развитый ведущий голос и сопровождающие гармонические голоса, они вполне гомофоничны. В сходстве некоторых образцов гармонического варьирования с образцами сложного контрапункта (вертикально- или горизонтально-подвижного) следует видеть лишь один из многих примеров последующего перенесения характерных приемов конструирования музыкальной ткани, зародившихся и созревших внутри какого-либо одного склада многоголосия, на совсем иной по существу склад.

И вертикальные, и горизонтальные перемещения отдельных голосов или их комплексов сами по себе вполне нейтральны в отношении конкретного склада многоголосия. Однако в любых

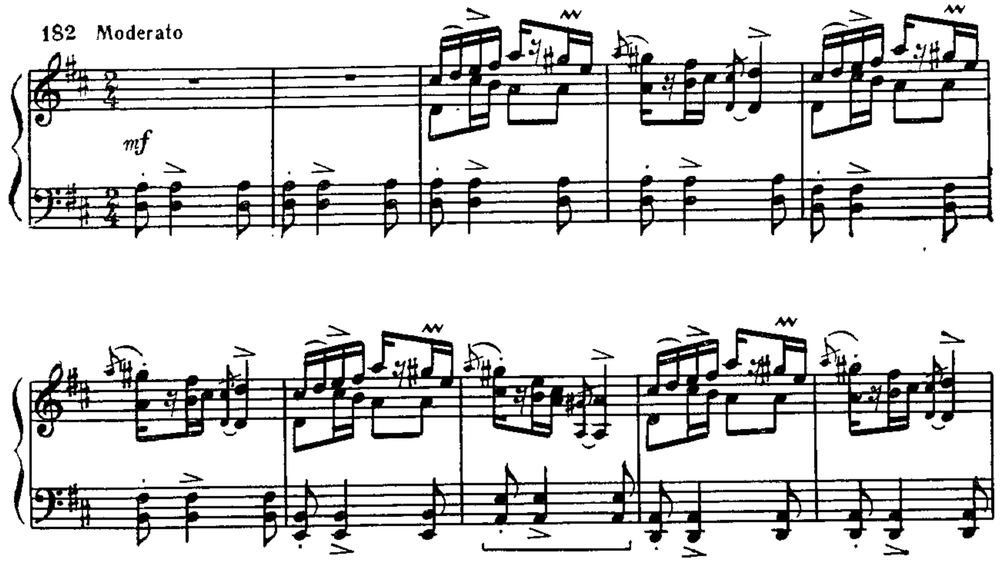
условиях они выражают принцип варьирования — фактурного, гармонического или фактурно-гармонического.

Круг явлений, о которых идет речь в дальнейшем, определяют следующие два характерных признака фактурно-гармонического порядка.

1. Перемещение по вертикали однотипных созвучий — интервалов или аккордов — относительно одного и того же мелодического оборота, повторяемого на неизменной высоте, или относительно какой-либо педали — в виде тона или также созвучия:

Григ. Норвежские крестьянские танцы. ор. 72, № 4

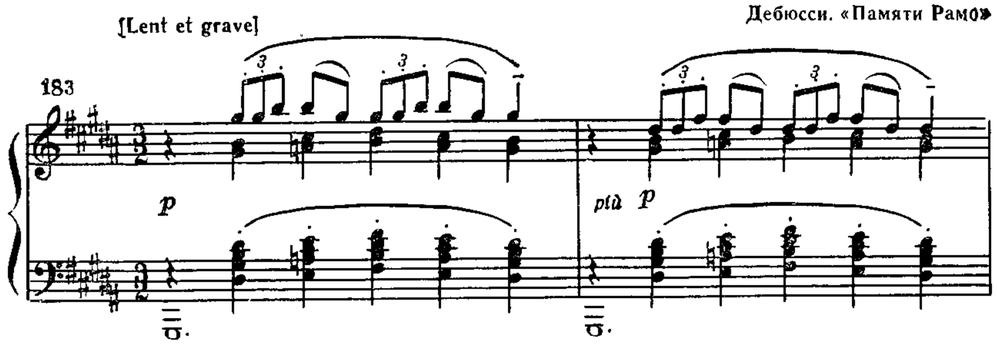
182 Moderato



2. Перемещение по вертикали однотипных мелодических звеньев (нередко складывающихся в мелодическую секвенцию) относительно одного и того же выдержанного на неизменной высоте последования созвучий либо относительно педали в виде созвучия или тона:

[Lent et grave] Дебюсси. «Памяти Рамо»

183



Мелодические звенья могут обладать при этом различной степенью развитости — от мелодической фразы до отдельных

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

тонов, перемещаемых, например, по равновеликим интервалам.

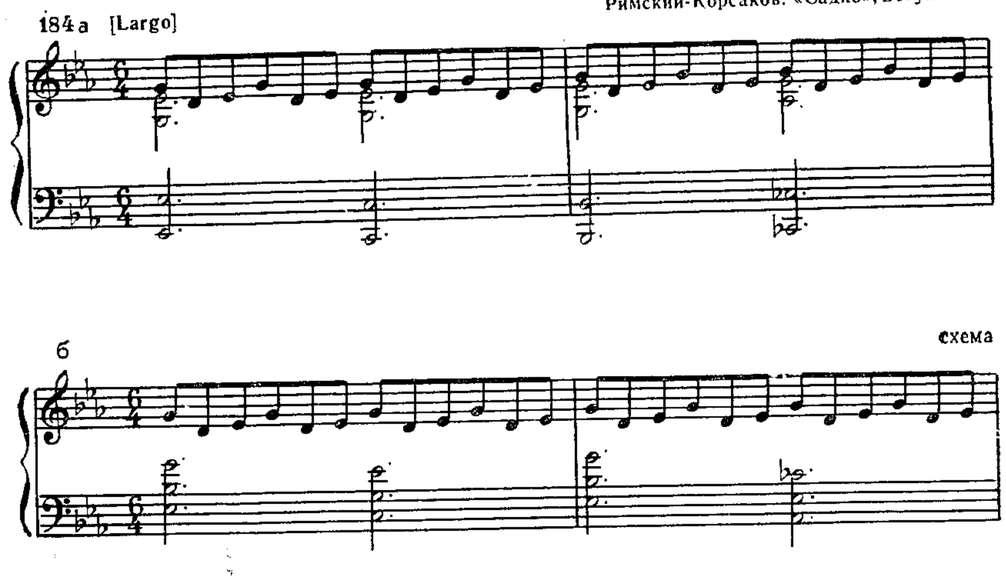
Общее свойство указанных явлений заключается в перемещении по вертикали одного компонента музыкальной ткани относительно другого. При этом образуются исходное, *первоначальное соединение* (своего рода «тема вариаций») и одно или несколько последующих *производных соединений* («вариаций» на изложенную «тему»), которые либо непосредственно следуют друг за другом, либо появляются на известном — подчас значительном — расстоянии друг от друга.

Из сказанного видно, что структурный принцип таких явлений чрезвычайно близок вертикально-подвижному контрапункту. И там и тут возникают перемещения по вертикали компонентов музыкальной ткани, образующие первоначальные и производные соединения, которые являются выражением принципа варьирования (даже расположение первоначального и производных соединений в непосредственном соседстве или в рассредоточении является общим). Различие между ними состоит в том, что компонентами вертикальных перемещений-вариантов здесь оказываются не только мелодические голоса, но и гармония в виде явных или скрытых, обрисовываемых мелодическим движением созвучий-вертикалей, а также разного рода педали.

Поэтому эффект гармонического варьирования, состоящий в перемещениях по вертикали совместно звучащих гармонического и мелодического (или иногда двух гармонических) компонентов музыкальной ткани и ведущий к образованию характерных первоначальных и производных соединений, будет в дальнейшем называться *вертикально-подвижной гармонией*.

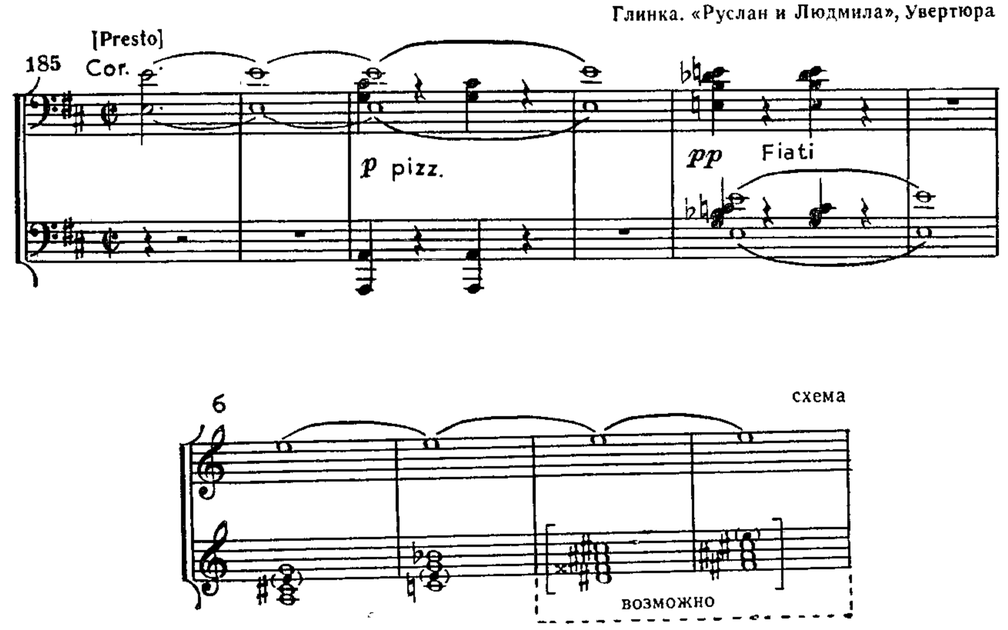
Необходимо иметь в виду, что однотипность перемещаемых созвучий в построениях вертикально-подвижной гармонии не всегда выражена открыто: нередко она вуалируется. Открытая однотипность обусловлена последовательным сохранением в производных соединениях всех структурных деталей соединения первоначального. При этом трезвучию или септаккорду первоначального соединения соответствует трезвучие или септаккорд в каждом производном соединении, основному виду или обращению везде в дальнейшем соответствует также основной вид или обращение. Не учитываются при этом, естественно, лишь такие преобразования, как смена мажорного аккорда минорным — или, наоборот, смещения на малый интервал вместо большого (что неизбежно в условиях строгой диатоники), а также возможная иногда смена выдержанного созвучия-вертикали его же фигурацией. Маскировка однотипности перемещаемых по вертикали созвучий чаще всего бывает вызвана плавным голосоведением, ведущим к замене основного вида созвучия его же обращением:

Римский-Корсаков. «Садко», Вступление



Вообще для расположения тонов перемещаемых созвучий характерна регистровая сконцентрированность, типичная для многоголосных мелодий и обособленных гармонических слоев, но иногда встречается и рассредоточение голосов перемещаемых созвучий по разным регистрам:

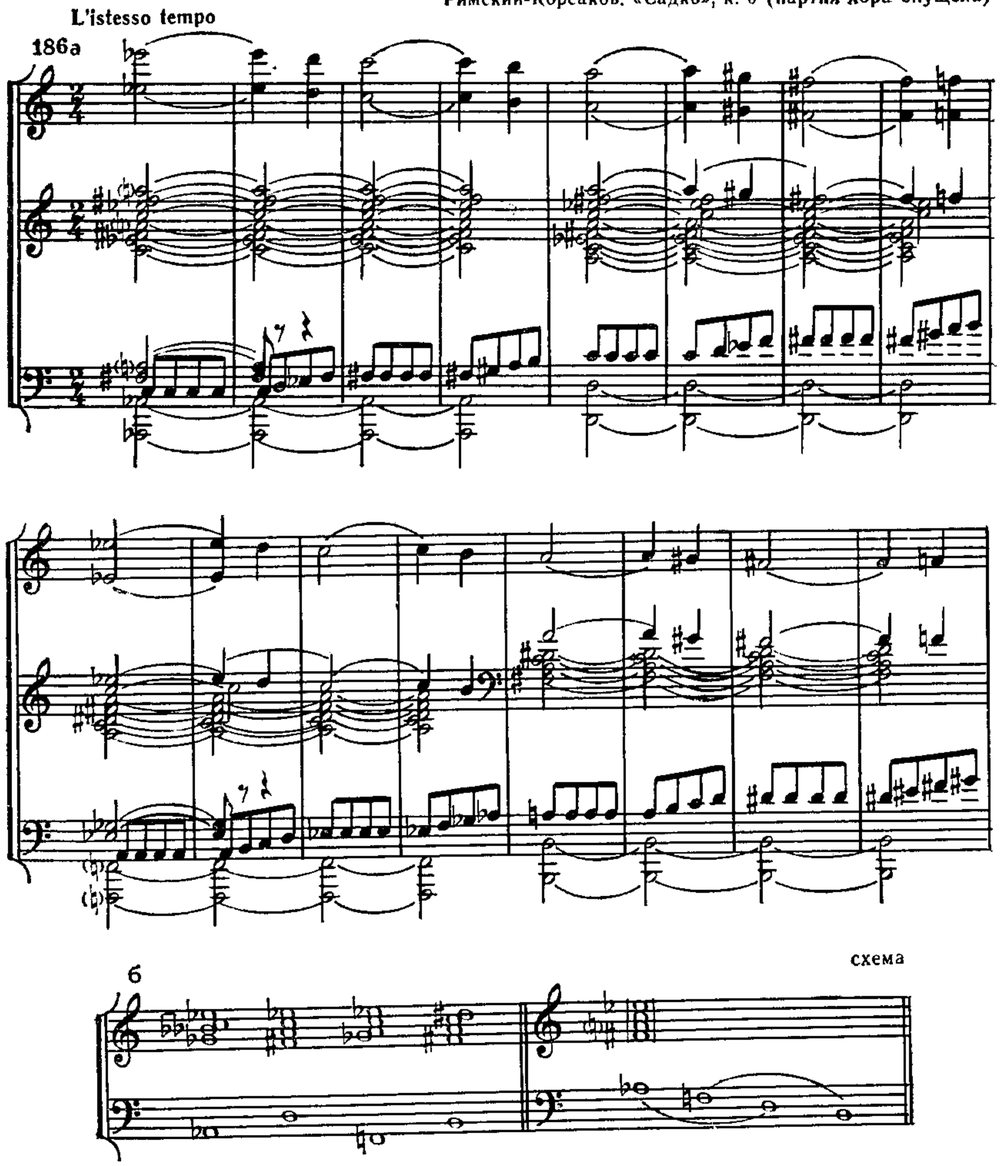
Глинка. «Руслан и Людмила», Увертюра



В нотной записи вертикально-подвижная гармония нередко «скрывается» вдобавок орфографией (особенно при различных энгармонических заменах):

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

Римский-Корсаков. «Садко», к. 6 (партия хора опущена)



Сближающийся ход-секвенция основан на гармоническом варьировании выдержанного уменьшенного септаккорда, составляющего верхние общие тоны для малотерцового ряда из четырех малых доминантнонаккордов. Басовые тоны, соответствующие основным тонам доминантнонаккордов, размещены не в последовательном восходящем или нисходящем порядке, а вразбивку — в виде двух тритоновых звеньев, что маскирует малотерцовый ряд аккордов как гармоническую основу всего отрывка. Фактура, голосоведение и орфография вуалируют своим покровом гармоническое варьирование уменьшенного септаккорда [26].

[26] А. Шёнберг, характеризуя в «Учении о гармонии» (170) эффекты прибавления различных тонов и гамм в басу к одному и тому же уменьшенному септаккорду (с. 440—441, пример 304) и относя эти эффекты к часто встречающимся в «новой музыке, особенно у Р. Штрауса», приводит в примерах 304а и 304с последования, по гармоническому содержанию идентичные примеру из «Садко».

Следует заметить, что последования такого рода были широко разработаны Римским-Корсаковым еще на рубеже 80—90-х годов прошлого столетия и стали типичнейшими стилистическими штрихами его музыки — от «Млады» до «Золотого петушка». Многие из них содержатся в виде набросков в записных книжках композитора (95, с. 43, 83, 101, 310).

§ 3. Показатели вертикально-подвижной гармонии в условиях диатоники

Как уже говорилось, соотношение первоначального и производных соединений вертикально-подвижной гармонии во многом подобно соотношению первоначального и производных соединений в вертикально-подвижном контрапункте. Поэтому классификация явлений вертикально-подвижной гармонии, необходимая для обобщенного представления об их свойствах, может быть основана на соотнесении производных соединений с первоначальным, выражаемом в определенном показателе вертикальных перемещений (Iv вертикально-подвижной гармонии). Иначе говоря, для характеристики явлений вертикально-подвижной гармонии оказывается вполне применимой система показателей вертикально-подвижного контрапункта, разработанная С. И. Танеевым для вертикальных перемещений мелодических голосов. При выведении Iv вертикально-подвижной гармонии раскрываются ее связи со структурой созвучий, а также с характерными ладогармоническими условиями, в которых возникают ее эффекты.

В условиях диатоники выделяются две группы явлений вертикально-подвижной гармонии — в зависимости от интервалов вертикальных перемещений созвучий и мелодических голосов.

Первую, наиболее значительную группу, охватывающую к тому же исторически наиболее ранние примеры (начиная с XIX века в целом), составляют вертикальные перемещения трезвучий (или их обрамляющих частей-квинт), а иногда и септаккордов по терциям вниз. Генетически эти явления связаны с широким распространением медиантовых соотношений и сложившимися на их основе диатоническими терцовыми рядами аккордов, а также с той линией развития форм созвучий, которая характеризуется многозвучными сочетаниями с прогрессирующим наслоением терций — от септаккордов и нонаккордов до вертикалей, вобравших в себя почти весь диатонический звукоряд [27]. В гармонических условиях, где интервал терции подчеркнуто выступает как основная структурная ячейка созвучия и как связующий шаг в последовании ряда созвучий,

[27] Среди таких вертикалей чаще всего встречаются шестизвучия, в которых отсутствующий седьмой тон полного диатонического ряда является одним из звуков диатонического тритона (если, например, в «белоклавишном» шестизвучии есть тон *f*, то нет тона *h* — и наоборот).

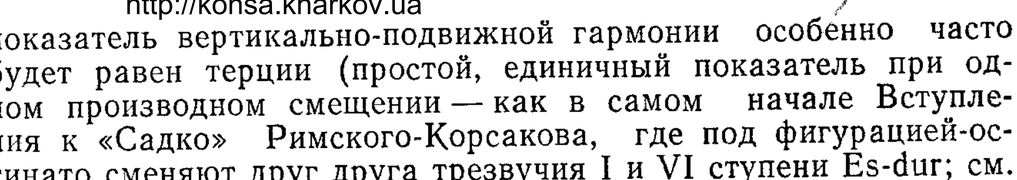
Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

показатель вертикально-подвижной гармонии особенно часто будет равен терции (простой, единичный показатель при одном производном смещении — как в самом начале Вступления к «Садко» Римского-Корсакова, где под фигурацией-остинато сменяют друг друга трезвучия I и VI ступени Es-dur; см. также примеры 80 а и б). Но столь же часто он выражает ряд шагов по терциям (сложный — двойной, тройной показатель при двух или трех производных смещениях).

В начале Andante из 1-й симфонии Калинникова под фигурированную педаль *g — es* в верхнем голосе поочередно подкладываются пять квинт. Их последование образует первоначальное и три производных звена вертикально-подвижной гармонии (пятая квинта возвращает первоначальное звено). Для удобства соотнесения производных звеньев с первоначальным можно представить их в строго нисходящем порядке. Как видно, все производные соединения получаются путем прямых перестановок, ведущих к увеличению расстояния между голосами — следовательно, эти перестановки должны быть охарактеризованы как положительные. Показатель же вертикально-подвижной гармонии будет сложным (тройным), складывающимся из показателей трех производных, которые отражают смещение созвучий-квинт на терцию, квинту и септиму:

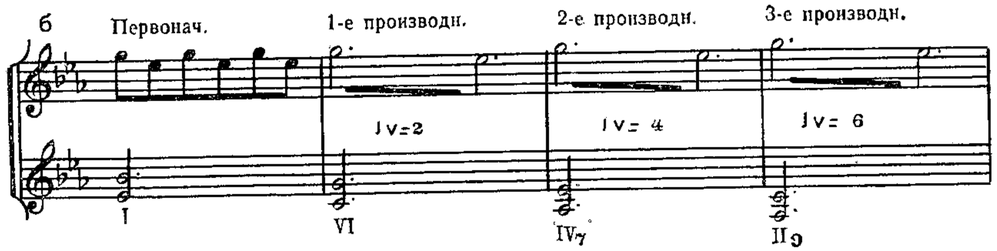
Калинников. Симфония № 1, ч. II

187а [Andante commodamente]



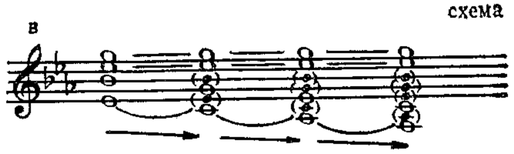
схема

б Первонач. 1-е производн. 2-е производн. 3-е производн.



схема

в



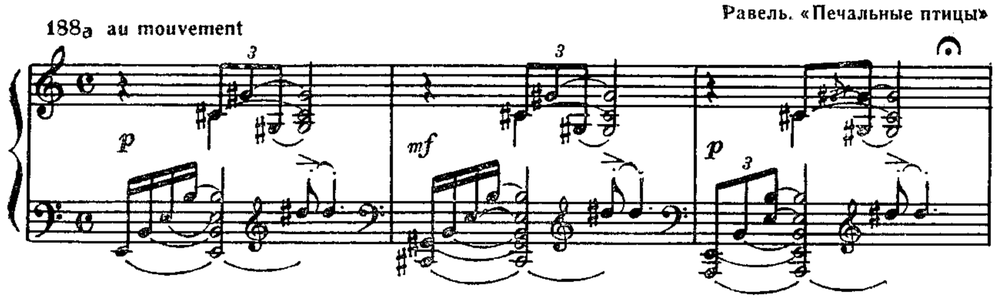
Данный пример — образец строго диатонической вертикально-подвижной гармонии с тройным показателем (по системе Танеева: Iv=2, 4, 6). Общая же гармоническая структура этого

примера в силу его типичности (подтверждаемой, в частности, примером 188) заслуживает особого внимания.

В пределах строгой диатоники Es-dur здесь последовательно возникают I^5_3, VI^5_3, IV_7 и II_9. Аккорды имеют различное ладофункциональное значение (T, M, S), различный фонический облик (мажорное и минорное трезвучия, неполный большой септаккорд и неполный же большой нонаккорд). Оба тона фигурированной педали, которой в данных условиях принадлежит функция мелодического голоса, входят в состав каждого из этих аккордов в качестве примы и терции, терции и квинты, квинты и септимы, септимы и ноны. Очевидно, что возможность различного, множественного гармонического истолкования одной и той же мелодии находится в прямой зависимости от ее гармонической простоты. В приведенном примере «мелодией» является фигурированная педаль-терция, но нередки случаи, где эта роль отводится еще более лаконичному мелодически нейтральному звучанию одного тона или созвучия-педали:

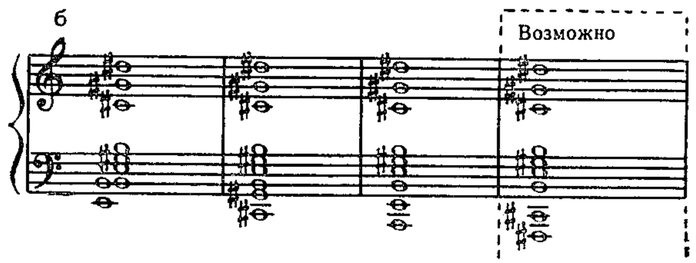
188а au mouvement

Равель. «Печальные птицы»



схема

б



Обычно композиторы ограничиваются небольшим числом производных соединений вертикально-подвижной гармонии (одним, двумя). Нередко некоторые возможные производные соединения не реализуются — как это бывает и в сложном контрапункте (указания на такие потенциальные производные соединения сделаны в ряде примеров).

Диатоническая вертикально-подвижная гармония, образуемая смещениями по терциям, имеет в качестве своего обобщающего показателя Iv=2, 4, 6. Практически же чаще всего встречается простой или двойной показатель диатонического терцо-

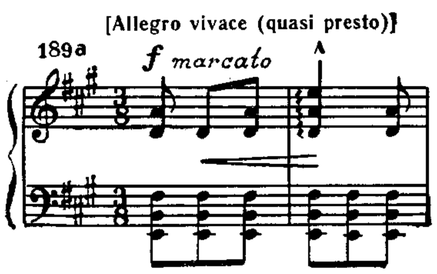
Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

вого ряда (Iv=2, Iv=4 или Iv=2, 4), полный, тройной (Iv=2, 4, 6) оказывается сравнительно более редким.

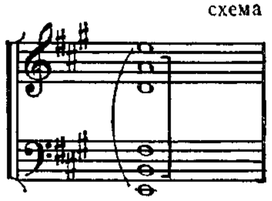
Иногда соотношения первоначального и производного соединений, характерные для диатонической вертикально-подвижной гармонии, складываются при гармоническом варьировании не кратких оборотов-остинато и педалей, а протяженных, структурно законченных мелодий. Такова, например, третья вариация Персидского хора из «Руслана и Людмилы» Глинки, где гармония смещается относительно неизменной мелодии из главной тональности в тональность параллельного минора, образуя производное соединение вертикально-подвижной гармонии с Iv=2, причем перемещаемым компонентом оказывается не отдельное созвучие или последование нескольких созвучий, а тональность в целом. Своеобразный пример вертикально-подвижной гармонии заключен в Хоре половецких девушек из «Князя Игоря» Бородина, написанном в сонатной форме без разработки (с рефреном между партиями). Главная партия в экспозиции представляет собою первоначальное соединение, в репризе — производное при Iv=4 (возможность Iv=2 нереализована). Кроме того, внутри побочной партии (и в экспозиции, и в репризе) первый четырехтакт оказывается первоначальным соединением вертикально-подвижной гармонии, второй — мелодически несколько варьированным производным. Их образуют два уменьшенных септаккорда энгармонически совпадающего звукового состава, из которых второй приближен на терцию к басовой педали; обозначение Iv здесь требует уточнений, о которых говорится в дальнейшем в связи с хроматикой.

Вторая группа диатонических явлений вертикально-подвижной гармонии объединяет смещения компонентов музыкальной ткани на секунды, терции, кварты. Она возникла в целом несколько позже предшествующей, зафиксировав, во-первых, отчетливое культивирование строгой диатоники в гармонии XIX и XX века, а во-вторых, интенсивное развитие многозвучной гармонической вертикали — как модифицированного терцового строения (с обилием внедряющихся побочных тонов), так и вертикали, не только вобравшей в себя почти весь диатонический звукоряд, но и расположившей его в смешанном, секундо-кварто-терцовом порядке. Особо важную роль при этом сыграли пентатонические звукоряды, собираемые в единую вертикаль смешанной интервальной структуры, а также некоторые типы полифункциональных сочетаний (в частности, характерные созвучия мажора, обрамляющие доминантовым тоном в крайних голосах какой-либо субдоминантовый комплекс, чаще всего II_7):

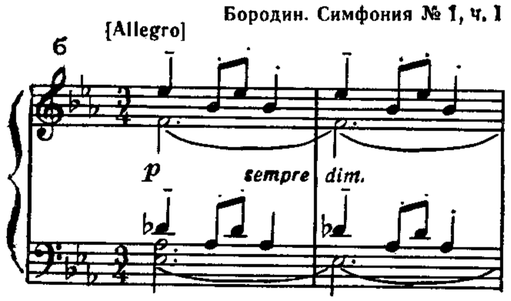
Лист. Мефисто-вальс



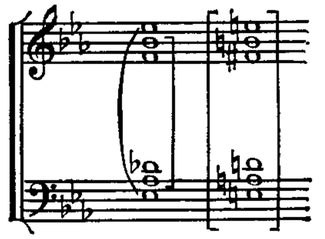
схема



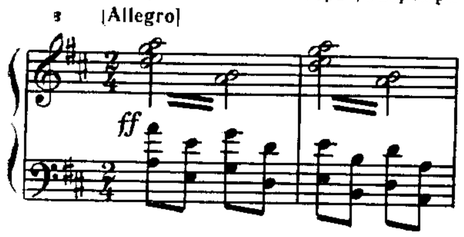
Бородин. Симфония № 1, ч. 1



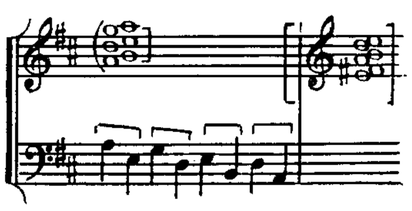
схема

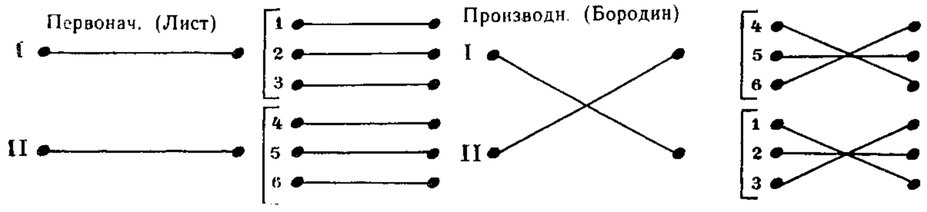


Бородин. «Князь Игорь», Увертюра



схема



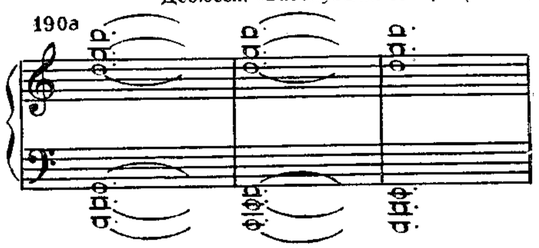


Приведенные созвучия принадлежат разным сочинениям и потому, разумеется, не образуют реальных соединений вертикально-подвижной гармонии. Они естественно несут на себе отпечаток глубоко различного художественно-контекстного смысла, но в своем структурном облике и звуковом составе содержат то общее, что носилось в интонационно-гармоническом воздухе эпохи — второй половины прошлого столетия. Будучи сопоставленными, эти созвучия отчетливо обнаруживают типичные для соединений вертикально-подвижной гармонии соотношения первоначального (созвучие из «Мефисто-вальса» Листа) и производного, выступающего в данном случае в двух вариантах (созвучия из 1-й симфонии и «Князя Игоря» Бородина). Вместе с тем эти соотношения выявляют необычную вообще для вертикально-подвижной гармонии противоположную перестановку голосов (о чем говорится в дальнейшем), характеризуемую отрицательными показателями. Противоположная перестановка двух составных частей первоначального шестизвучия с одновременными (также противоположными) перестановками внутри каждой из частей (пример 189б) осуществляется при показателе октавной природы (Iv=—21); пример 189в отличается от предшествующего прямой перестановкой нижней части созвучия на октаву вверх. Пример 189г представляет схему первоначального и производного соединений.

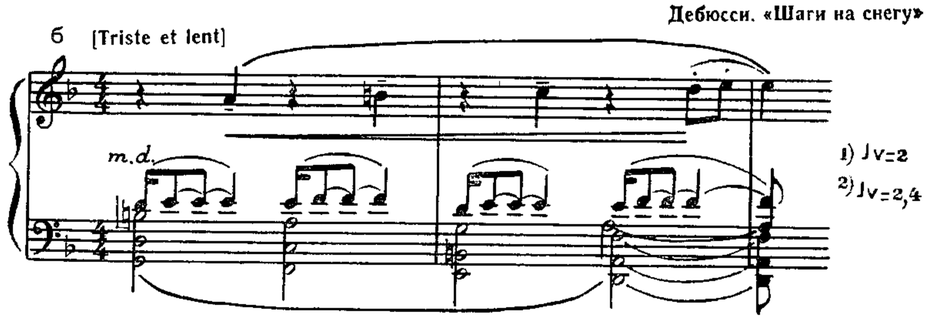
В таких условиях сложились реальные эффекты вертикально-подвижной гармонии со смешанными показателями перемещений (пример 189в — вертикально-подвижная гармония при Iv=1, 3, 4), особенно распространившиеся в музыке XX века:

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

Дебюсси. «Затонувший собор» (схема)



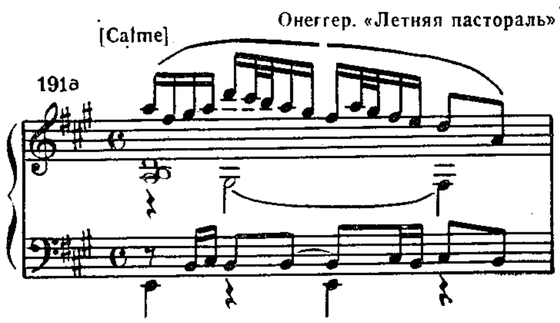
Дебюсси. «Шаги на снегу»



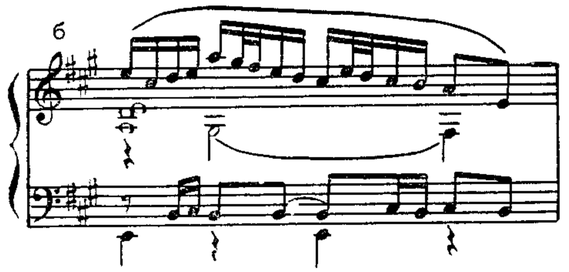
Последний пример при внешней простоте отличается изысканной структурой: звенья вертикально-подвижной гармонии здесь фигурируют одновременно в двух различных масштабах. Второй такт по отношению к первому является производным при Iv=2, однако в связи с идентичностью мелодической фигуры в среднем голосе первоначальным звеном является первый полутакт, а три следующие за ним — производными (Iv первого производного равен 2 — благодаря сдвигу на ступень в противоположном направлении и мелодической фигуры, и аккорда в нижних голосах; второе производное — повторение первого ступенью ниже; Iv третьего производного равен 4 благодаря сдвигу обоих компонентов в противоположном направлении).

Образцами диатонической вертикально-подвижной гармонии, возникающей от перестановки по вертикали мелодического голоса, а не созвучий, могут служить пример 183 (Iv=—3) или следующий (Iv=—3, +1):

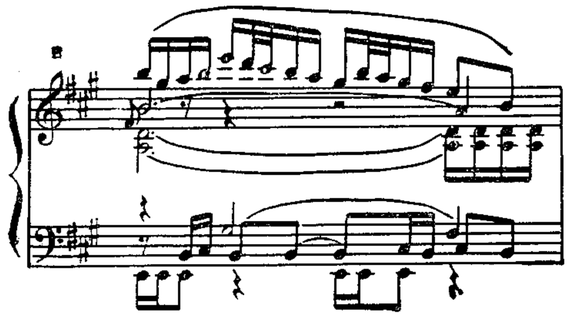
Онеггер. «Летняя пастораль»



Первоначальное соединение



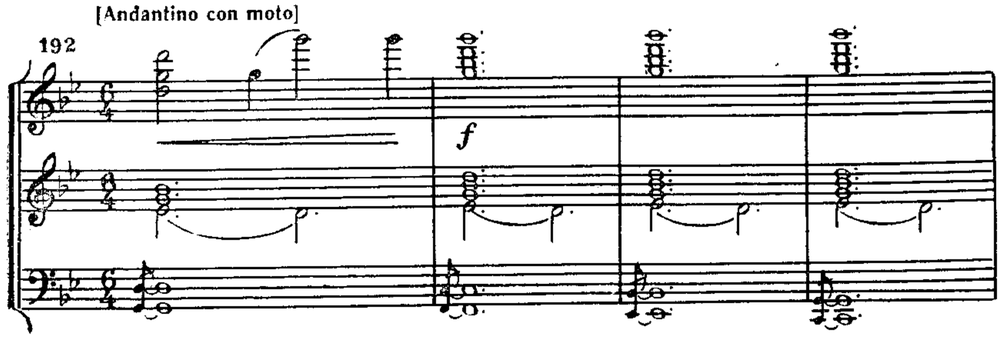
1-е производное соединение — через 3 такта после первоначального



2-е производное соединение — через 1 такт после 1-го производного

Наконец, специфика смешанной группы диатонической вертикально-подвижной гармонии ярко раскрывается и в следующем образце, где Iv=1, 2, 4 [28]:

Свиридов. «Поэма памяти Сергея Есенина», ч. I (партия хора опущена)



§ 4. Показатели вертикально-подвижной гармонии в условиях хроматики

В музыкальной ткани хроматического ступенного состава — с обилием энгармонических модификаций ступеней, интервалов и аккордов, равновеликих секвентных смещений и рядов созвучий — как вертикально-подвижная гармония, так и вертикально-подвижной контрапункт приобретают новые качества,

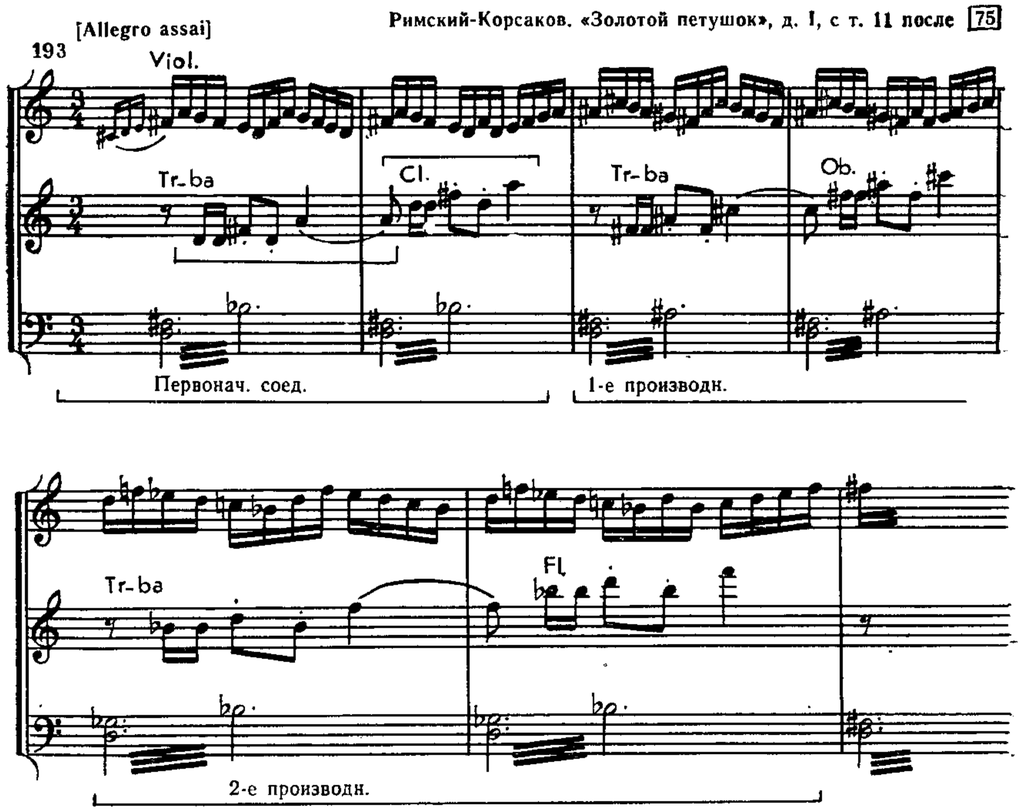
[28] См. также пример 108а в «Лекциях по гармонии» Т. С. Бершадской (22, с. 181). Музыкальная ткань здесь содержит двухголосный бесконечный канон первого разряда, относительно которого смещаются поступенно по вертикали контрапунктирующий голос и гармонический слой, образуя в целом диатоническую вертикально-подвижную гармонию при Iv=1, 2, 3.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

что влечет за собою необходимость новой системы их обозначений.

Основой для числового выражения показателей вертикально-подвижного контрапункта и вертикально-подвижной гармонии в условиях строгой диатоники является шаг от одной ступени к соседней с нею, обозначаемый по системе Танеева единицей (1). По этой системе были охарактеризованы все показатели вертикально-подвижной гармонии в приведенных выше примерах — строго диатонических или включающих несущественные отклонения от диатоники. И в иной системе обозначений эти примеры, как и подобные им, не нуждаются. В условиях же хроматики танеевская система становится либо слишком неточной, либо вообще неприменимой. Например, перестановки на большую и малую терцию в условиях хроматических терцовых соотношений получили бы одну и ту же характеристику: Iv = ±2; одинаково были бы, в частности, охарактеризованы совершенно различные по своему гармоническому содержанию примеры 186 и 193:

Римский-Корсаков. «Золотой петушок», д. I, с т. 11 после [75]



Наоборот, одно и то же перемещение на тритон могло бы получить двойную характеристику (увеличенная кварта: Iv = = ±3, уменьшенная квинта: Iv = ±4; последним способом Танеев обозначил перестановку нижнего голоса в примере из «Камаринской» Глинки). Смещение же на хроматический полутон вообще не получило бы никакого обозначения (не случайно пример из «Кащея» Танеев оставил без числовых комментариев).

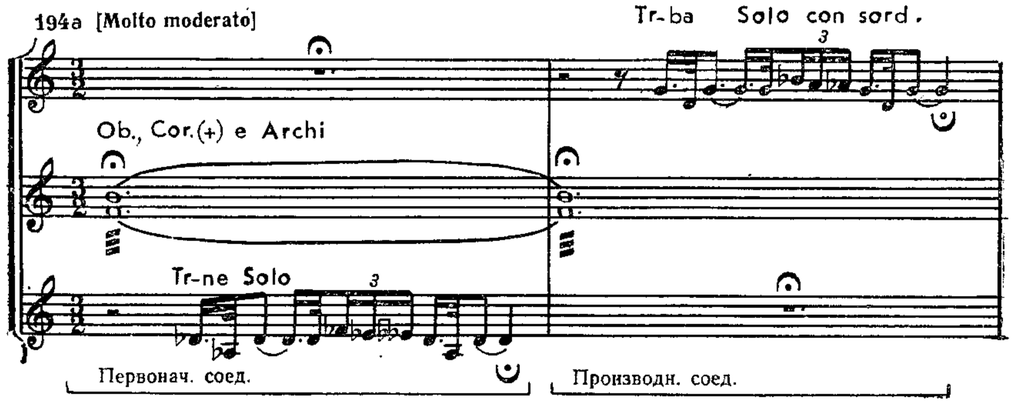
Таким образом, при вертикальных перемещениях в условиях хроматики необходимые различия между движением на одноименные большие и малые интервалы, как и разные энгармонические совпадения или переключения, не могут быть зафиксированы в показателях, оперирующих количеством шагов по диатоническим ступеням. Поэтому для характеристики вертикальных перемещений голосов и созвучий в условиях хроматики целесообразно предложить систему полутоновых показателей (полутоновых IIv), в равной мере пригодную как для вертикально-подвижного контрапункта, так и для вертикально-подвижной гармонии.

Единицей исчисления вертикальных перестановок по этой системе является шаг на полутон (диатонический или хроматический), обозначаемый дробным выражением $\frac{1}{2}$. Соответственно этому любой из показателей вертикальных перестановок в условиях хроматики выражается дробной величиной, где постоянный знаменатель 2 указывает на разделение целого тона полутонами, а меняющийся числитель — то или иное количество полутонов, на которое происходит вертикальное смещение. Например, $Iv = \pm\frac{1}{2}$ характеризует перестановку на диатонический или хроматический полутон, ведущую к сближению или удалению голосов первоначального построения; $Iv = \pm\frac{2}{2} \pm \frac{4}{2}$ означает сложный, двойной показатель вертикальной перестановки, которая может быть осуществлена как на два, так и на четыре полутона, приводя также к сближению или удалению голосов. Введение дробных величин диктуется также необходимостью избежать совпадения в характеристике показателей вертикальных перестановок для диатоники и хроматики — а в некоторых случаях такие нежелательные совпадения могут возникнуть. Например, обозначение тритона количеством заключенных в нем целых тонов, а не полутонов, то есть 3, а не $\frac{|6}{2}$, совпало бы с обозначением кварты в условиях диатоники (то есть кварты вообще) и не содержало бы в себе необходимого точного указания именно на тритон. В пределах же хроматики часто бывает важен тритон как таковой, а значение двух его форм — увеличенной кварты и уменьшенной квинты — сводится по существу к деталям орфографии. В примере из «Камаринской» Глинки, приведенном Танеевым, вертикальная перестановка нижнего голоса на уменьшенную квинту еще может быть охарактеризована как $II^{v} = -4$: в ладотональной организации «Камаринской» тон *c* резко отличается по своему значению от тона *his* и является диатони-

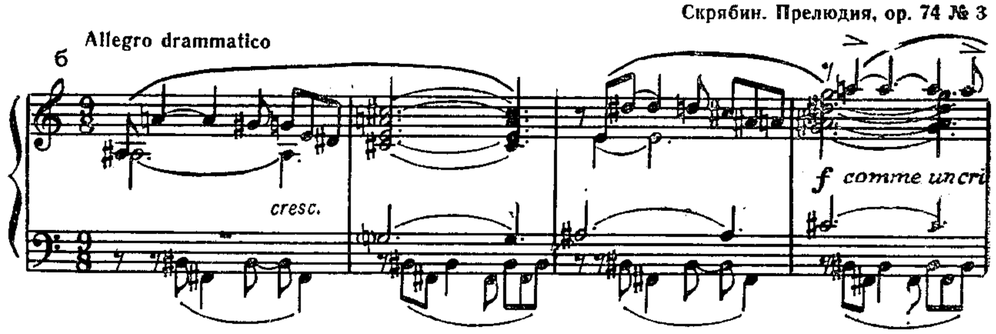
Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

ческой ступенью тональности, очень близкой к главной. Однако следующие примеры, как и многие подобные им, уже не допускают смешивания показателей диатонического и хроматического ряда:

Римский-Корсаков. «Шехеразада», ч. II



Скрябин. Прелюдия, ор. 74 № 3



В первом случае вертикально-подвижная гармония имеет здесь $Iv = -\frac{6}{2}$, во втором — $Iv = +\frac{6}{2}$.

Система полутоновых показателей вертикально-подвижного контрапункта и вертикально-подвижной гармонии является распространением системы показателей вертикально-подвижного контрапункта, разработанной Танеевым применительно к строгой диатонике, на характерные условия хроматики[29]. Эта система полностью согласуется с необходимыми для выведе-

[29] Предлагаемая система позволяет уточнить структуру названных выше примеров из «Подвижного контрапункта» С. И. Танеева и статьи О. Л. Скребковой. Так, пример из «Кащея» — вертикально-подвижная гармония при $Iv = \frac{1}{2}, \frac{2}{2}$; из финала 2-й симфонии Чайковского — при $Iv = -\frac{2}{2}$ (указанный Танеевым $Iv = -1$ в данном случае неточен, отражая смещение на ступень, а не на целый тон); пример из Колыбельной Волховы — вертикально-подвижная гармония при $Iv = \frac{2}{2}$ ($Iv = 1$, указанный О. Л. Скребковой, неточен по той же причине, что и в предыдущем случае).

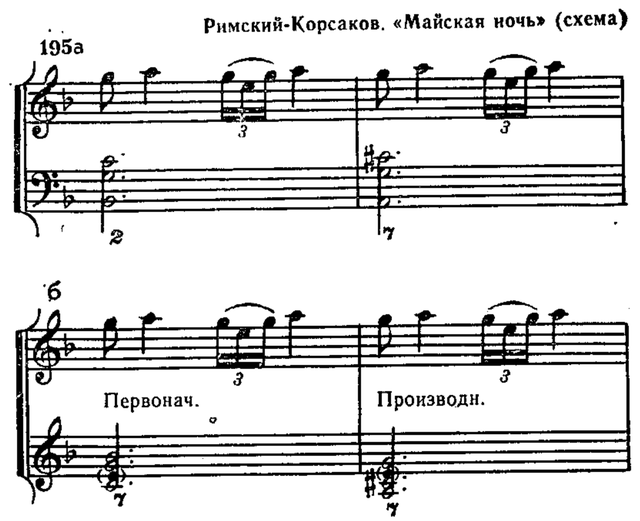
ния того или иного показателя действиями алгебраического сложения интервалов, которые лежат в основе танеевской системы.

Примеры хроматической вертикально-подвижной гармонии чрезвычайно многообразны. Как и диатонические, они обладают самыми различными масштабами — от максимально лаконичного сдвига одного аккорда (одно производное звено, простой показатель вертикальной перестановки) до многократных перемещений внутри достаточно развитого построения (несколько производных звеньев, сложный показатель вертикальной перестановки). Наряду с образцами сквозного хроматического характера встречаются объединяющие в себе и хроматические, и диатонические последования, что дает повод отнести их к особой, промежуточной группе.

Среди примеров хроматической вертикально-подвижной гармонии видное место принадлежит образцам, основанным на перемещениях звеньев соответственно малотерцовому или большетерцовому ряду созвучий, а также на перемещениях с участием опорного созвучия, состоящего только из малых или больших терций (то есть из интервалов в три или четыре полутона). Нередко из возможных производных звеньев в музыкальный текст включаются лишь отдельные.

Весьма распространены примеры гармонической перекраски тона-педали или кратких мелодических оборотов-остинато доминантсептаккордами малотерцового соотношения (вертикально-подвижная гармония при $Iv = +\frac{3}{2}$ или $-\frac{3}{2}$). Таковы примеры 185 $\left(Iv = -\frac{3}{2}\right)$ и 195 $\left(Iv = +\frac{3}{2}\right)$, где последование двух доминантсептаккордов образует восходящее и нисходящее перемещения:

Римский-Корсаков. «Майская ночь» (схема)

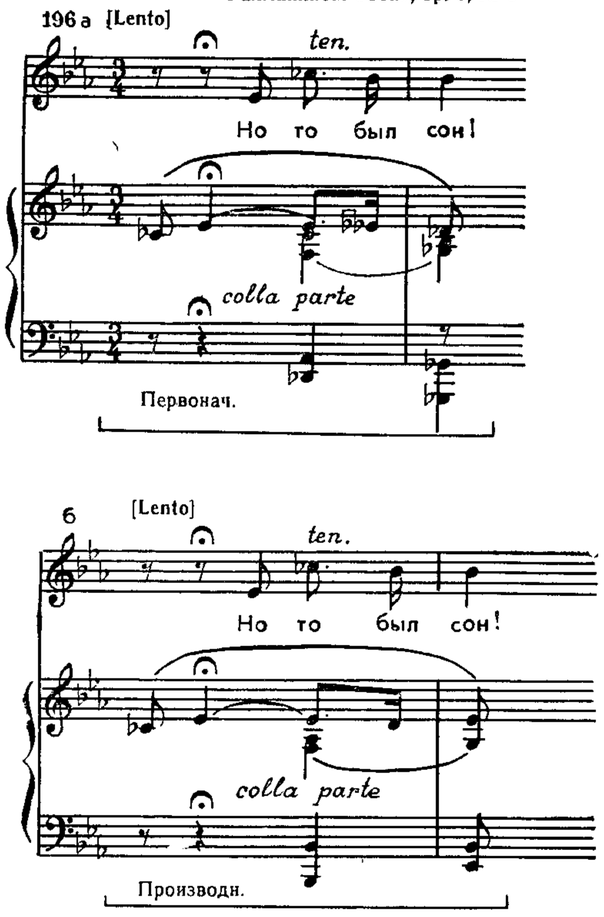


Разновидностью таких построений являются соединения с участием доминантнонаккордов, подобные примерам 186 и

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

196. Первый из них имеет показатель вертикально-подвижной гармонии полного малотерцового ряда (первоначальное и три производных звена при $Iv = \pm\frac{3}{2}\ \pm\frac{6}{2}\ \pm\frac{9}{2}$), второй $-Iv = +\frac{3}{2}$:

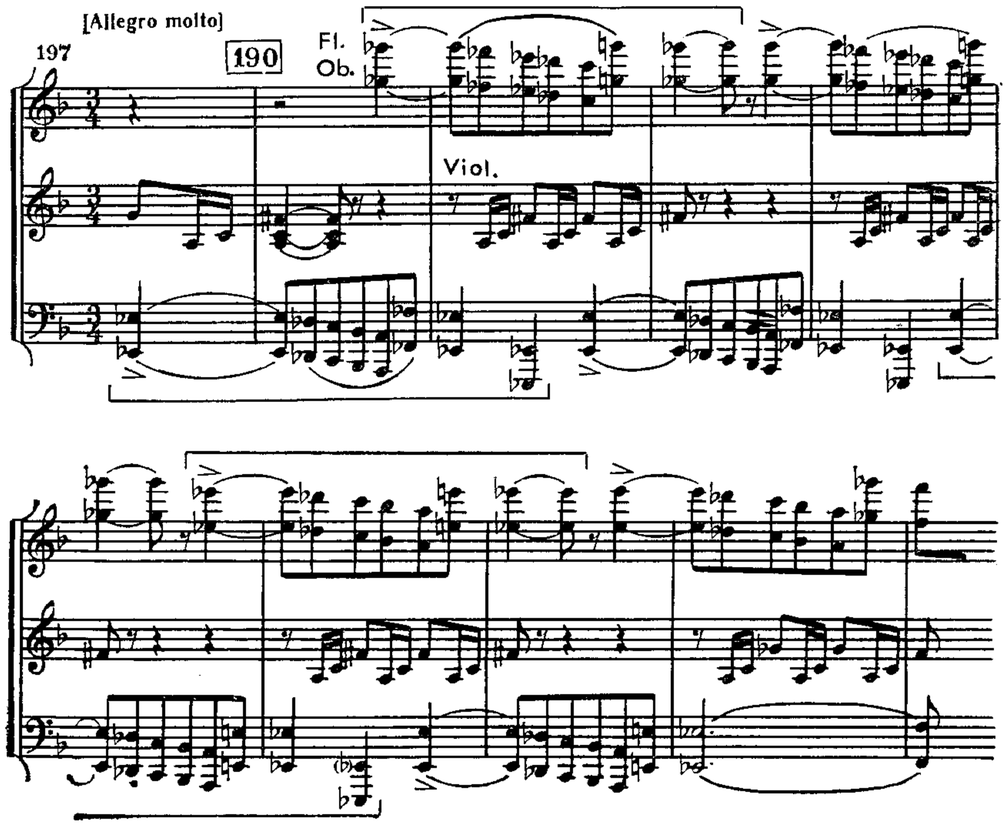
Рахманинов. «Сон», ор. 8, № 5



При перемещениях на равновеликие по количеству полутонов интервалы любое из производных звеньев может быть принято за первоначальное, а нисходящее перемещение может быть заменено восходящим. Это — общее структурно-логическое основание всех таких перемещений. Отражая равную возможность и положительных, и отрицательных движений компонентов, ведущих как к увеличению, так и к уменьшению расстояний между ними, Iv фиксируется в подобных случаях одновременно со знаками «+» и «—» (как это сделано в отношении не только последующих, но и некоторых приведенных выше примеров). Таков, в частности, и следующий пример — первоначальное и производное соединения при $Iv = \pm\frac{3}{2}$, где и

мелодические, и гармонические голоса полностью основываются на созвучии уменьшенного септаккорда:

Римский-Корсаков. «Сказание о невидимом граде Китеже». Сеча при Керженце



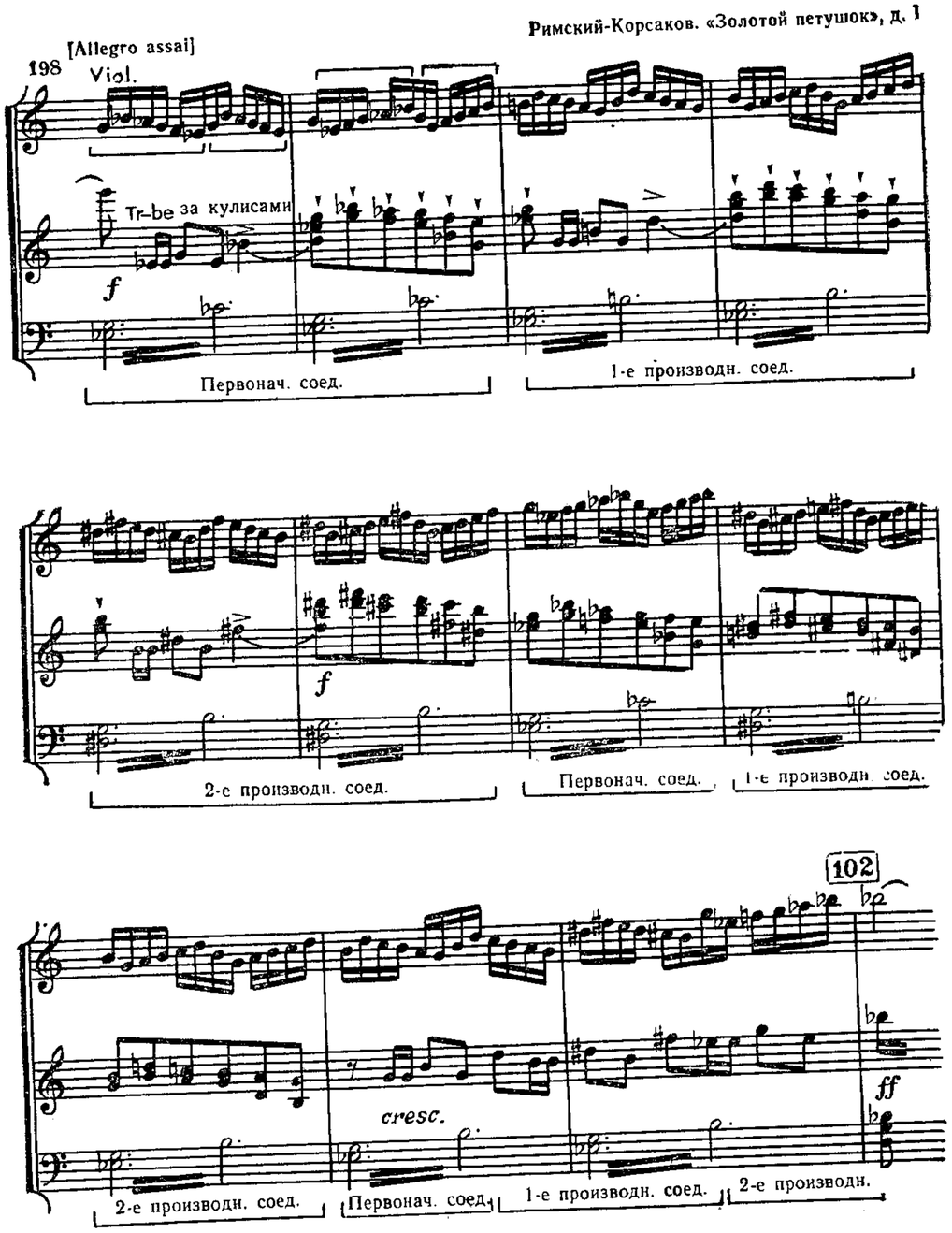
Нетрудно заметить, что последний пример заключает в себе возможности многочисленных вариантов-модификаций. Так, перестановки имитационных соединений возможны здесь не только при $Iv = \pm\frac{3}{2}$, но и при $Iv = \pm\frac{6}{2}\ \pm\frac{9}{2}$. И первоначальное, и производное соединения допускают при этом удвоения голосов во всех интервалах, входящих в состав уменьшенного септаккорда, то есть допускают превращение одноголосных мелодических линий в многоголосные с различным количеством голосов.

Вертикально-подвижная гармония со смещениями на большую терцию (на четыре полутона) или с подчеркнутой опорой на гармонию увеличенного трезвучия будет иметь в качестве основы $Iv = \pm\frac{4}{2}$, а показатель полного большетерцового ряда (первоначальное и два производных звена) составит $Iv = \pm\frac{4}{2} \pm \pm\frac{8}{2}$. А если оба условия — перемещения на четыре полутона

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

и опора на гармонию увеличенного трезвучия — совмещаются, то возникают соединения, по многочисленности возможных модификаций сравнимые лишь с предыдущим примером. Таков, в частности, следующий пример:

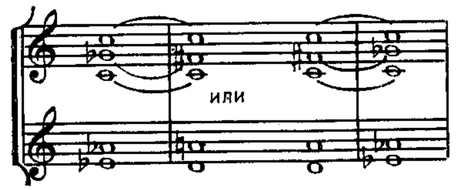
Римский-Корсаков. «Золотой петушок», д. I



В этой затейливо-узорчатой музыкальной ткани секвентные мелодические звенья перемещаются по большим терциям относительно увеличенного трезвучия-педали. Содержание мелодических звеньев — контрапунктическое соединение темы Петушка (сначала полностью, затем второй ее части и, наконец, первой) с мелодией-фигурацией, основанной на двух вариантах (прямое движение и обращение) второй части этой же темы. Обе части темы ярко выраженного гармонического происхождения обрисовывают контуры мажорного трезвучия, а большетерцовый ряд таких трезвучий сцепляется в каждый данный момент двумя общими тонами с увеличенным трезвучием-педалью. При последовательном синтаксическом дроблении изложение образует три ряда первоначальных и производных звеньев (такты 1—6, 7—9 и 9—11). Показатели вертикально-подвижной гармонии и одновременно вертикально-подвижного контрапункта для первого и третьего ряда: $Iv = +\frac{4}{2} + \frac{8}{2}$, для второго ряда: $Iv = -\frac{4}{2} - \frac{8}{2}$.

Вертикально-подвижная гармония и вертикально-подвижной контрапункт, образуемые смещением первоначального звена на тритон $\left(Iv = \pm\frac{6}{2}\right)$ и являющиеся иногда звеном в ряду малотерцовых и большесекундовых перемещений (трех- и двухполутоновые ряды с $Iv = \pm\frac{3}{2} \pm\frac{6}{2} \pm\frac{9}{2}$ и $Iv = \pm\frac{2}{2} \pm\frac{4}{2} \pm \pm\frac{6}{2} \pm\frac{8}{2} \pm\frac{10}{2}\Big)$, нередко фигурируют в качестве самостоятельной разновидности. Один из ярких образцов — колокольный звон в Прологе «Бориса Годунова» Мусоргского, где относительно педали-тритона смещаются голоса, образующие вместе с ней чередование двух доминантсептаккордов в тритоновом соотношении (сравн. с примером 194а):

199 Мусоргский. «Борис Годунов» (схема)



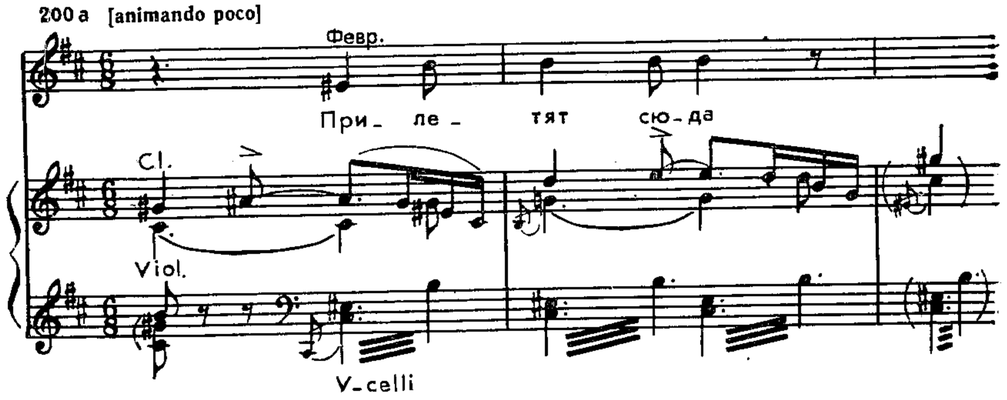
Пример аналогичного строения — также с педалью-тритоном, но с другими септаккордами тритонового соотношения — содержится в VIII картине «Ночи перед рождеством» Римского-Корсакова (ремарка: «Вместе с облаками плывут и проносятся пустые метлы, ухваты, вилы и горшки»).

Чрезвычайно своеобразно перемещение мажорного трезвучия на тритон в пределах одной и той же доминантовой гармонии, превращающее доминантсептаккорд в малый доминантнонаккорд с пониженной квинтой:

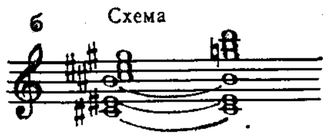
Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

Римский-Корсаков. «Сказание о невидимом граде Китеже», д. I

200 a [animando poco]



б Схема



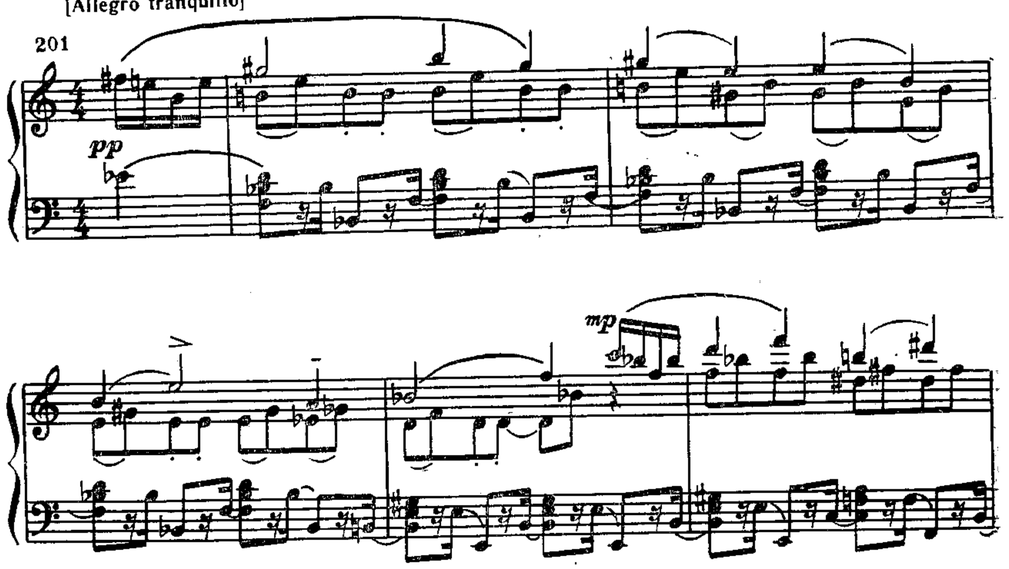
В этом примере контрапунктически соединяются две части одной и той же лейттемы оперы — темы Алконоста; первая часть подчеркивает в мелодическом движении тритон *cis — g*, послуживший интонационным стимулом тритоновой перестановки начального аккорда.

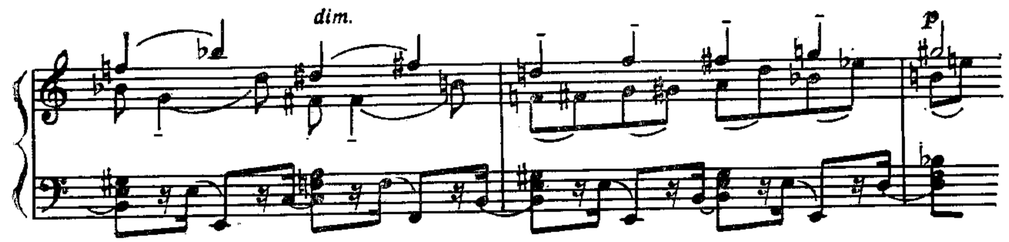
Многообразные тритоновые перемещения компонентов музыкальной ткани чрезвычайно распространились в музыке к началу XX века (следует отметить особо существенную конструктивно-стилистическую роль таких перемещений в сочинениях Скрябина — от характерных тритоновых трансформаций альтерированных аккордов доминантовой функции до тех форм, которые возникают в последних сочинениях композитора; см. пример 194 б). Примечателен следующий, более поздний пример вертикально-подвижной гармонии тритоновой природы:

Прокофьев. Соната для ф-но № 5, ч. I

[Allegro tranquillo]

201





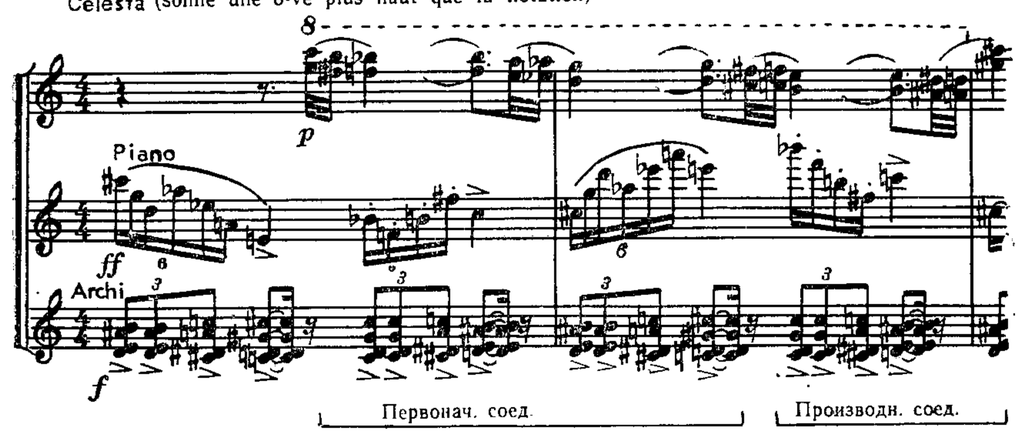
Первоначальное соединение (такты 1 — 4) образуется здесь полифункциональным сочетанием $\frac{D}{S}$ a-moll, состоящим из двух мажорных трезвучий тритонового соотношения (трезвучия ♭II и V ступеней, *b — d — f* и *e — gis — h*). Производное (такты 5 — 8) складывается в результате прямого, расходящегося перемещения обоих трезвучий на тритон $\left(\text{I}^{\text{v}} = +\frac{6}{2};\ \text{II}^{\text{v}} = +\frac{6}{2};\ \text{Iv} = +\frac{12}{2}\right)$. Естественно, что при таком движении звуковой состав одного трезвучия неизбежно «превращается» в звуковой состав другого, а общий итог двух прямых тритоновых перестановок реально оказывается равнозначным противоположной перестановке в двойном контрапункте октавы, что создает полифункциональное сочетание $\frac{S}{D}$.

В геометризованных хроматических построениях музыки О. Мессиана часто возникает вертикально-подвижная гармония с различными показателями, в том числе и $\text{Iv} = \pm\frac{6}{2}$:

202 Мессиан. Три маленькие литургии (III)

Modéré, presque vif, energique

Celesta (sonne une 8-ve plus haut que la notation)

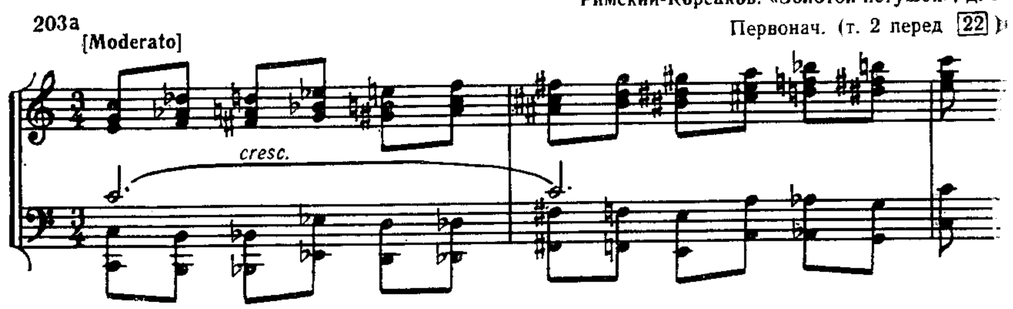


Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

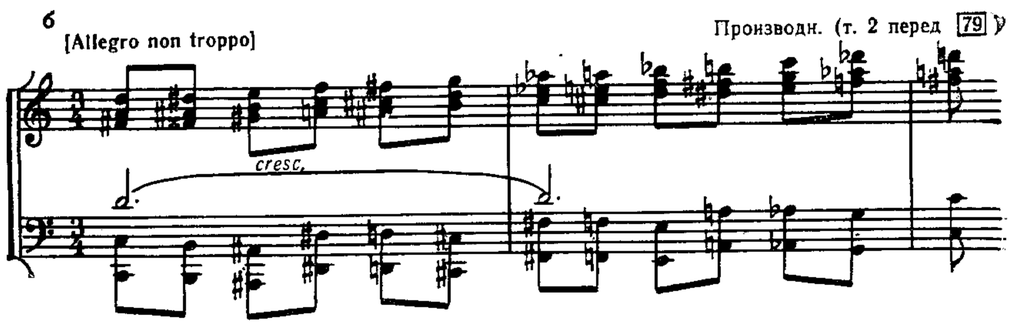
Вертикально-подвижная гармония, связанная с перемещениями на целый тон $\left(\text{Iv} = + \frac{2}{2}\right)$, представлена соединениями различной структуры. Кроме отрывка из Колыбельной Волховы (пример 181) здесь следует отметить две модификации мотива Полкана из «Золотого петушка»[30]:

Римский-Корсаков. «Золотой петушок», д. I

203а [Moderato] Первонач. (т. 2 перед 22)



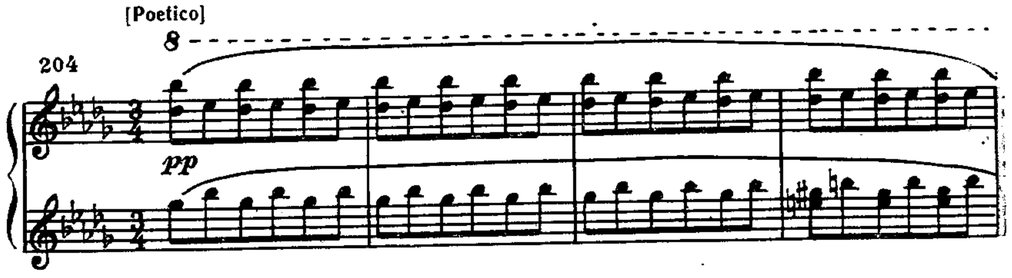
б [Allegro non troppo] Производн. (т. 2 перед 79)



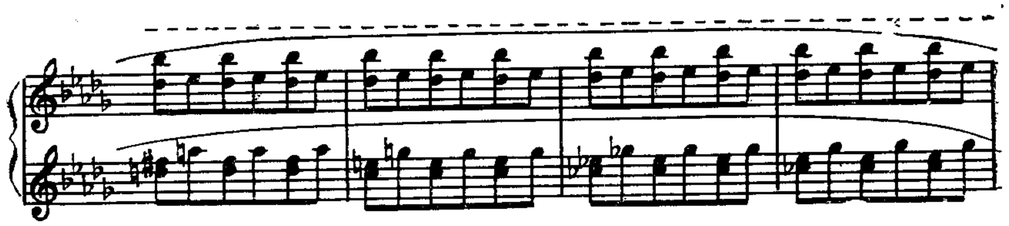
Заключение пьесы XVII (b-moII) из «Мимолетностей» Прокофьева содержит вертикально-подвижную гармонию, совмещающую целотоновые перемещения с полутоновыми при $\text{Iv} = + \frac{2}{2} + \frac{4}{2} + \frac{6}{2} + \frac{7}{2} + \frac{8}{2}$:

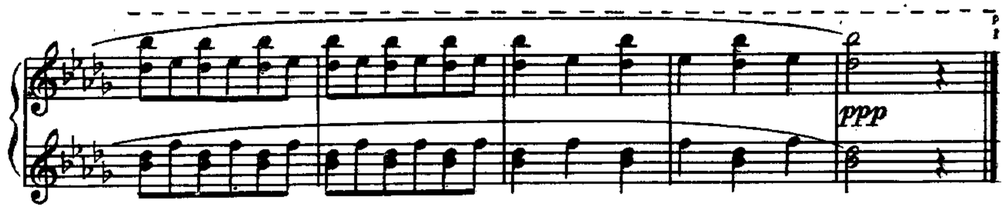
Прокофьев. Мимолетности (XVII).

[Poetico]



[30] Оба примера фигурируют в статье О. Л. Скребковой (107).



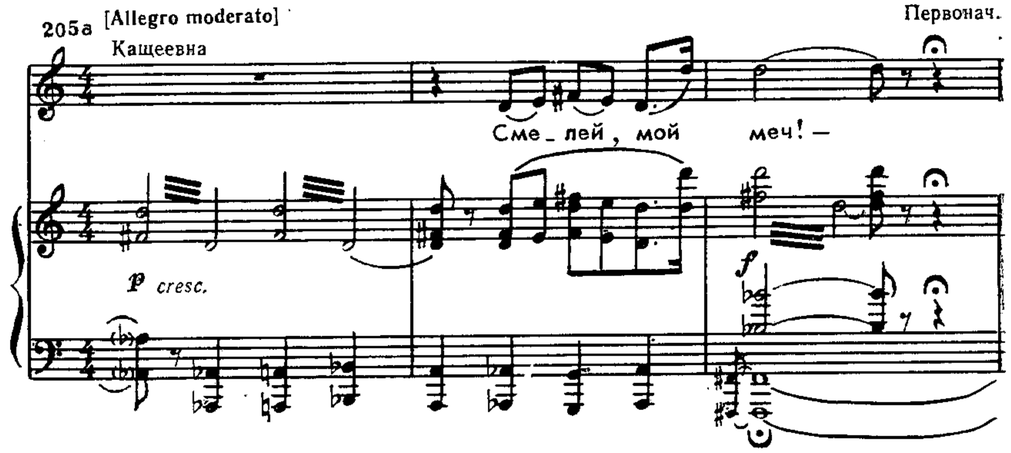


Перемещения по целым тонам мелодий и созвучий, заключающих в себе опорные целотоновые соотношения, допускают возможность любых сдвигов в пределах общих целотоновых контуров музыкальной ткани. Таков следующий пример с $\text{Iv} = -\frac{2}{2} - \frac{4}{2}$:

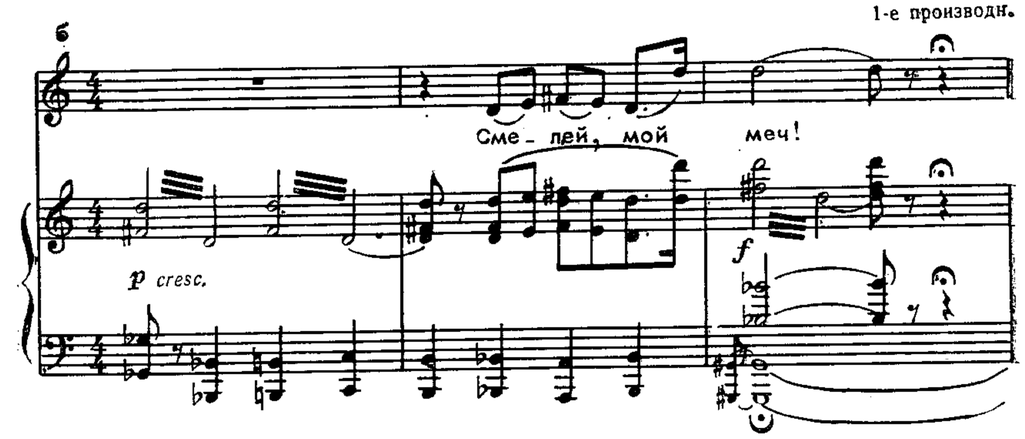
Римский-Корсаков. «Кащей», к. 2

Первонач.

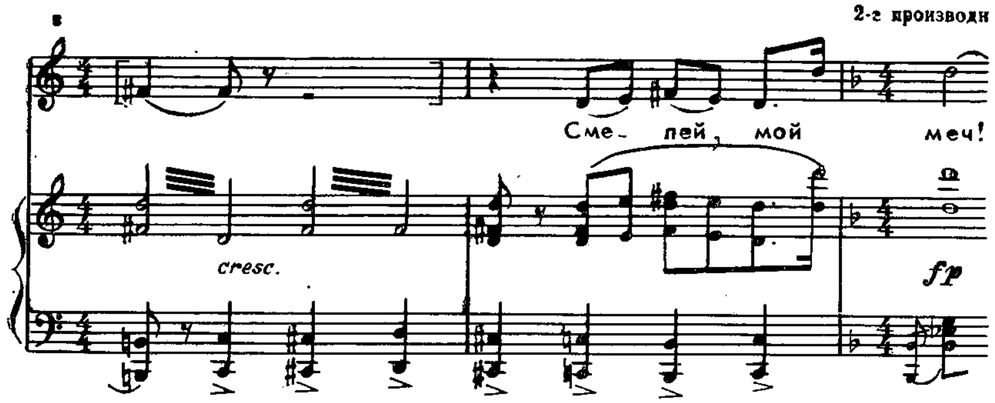
205а [Allegro moderato] Кащеевна



1-е производн.



Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

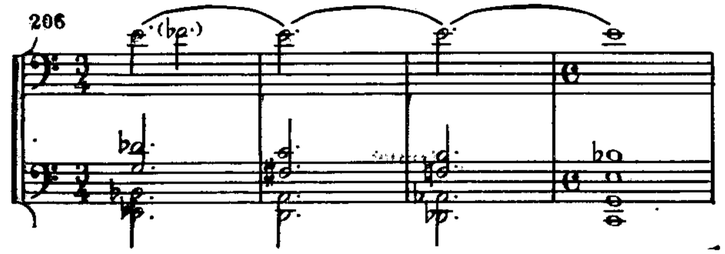


Можно было бы представить себе ряд дальнейших перестановок мелодии баса при $Iv = \pm\frac{2}{2} \pm \frac{4}{2} \pm \frac{6}{2} \pm \frac{8}{2} \pm \frac{10}{2} \pm \frac{12}{2}$. Этот уходящий в целотоновую «бесконечность» показатель вертикально-подвижной гармонии или вертикально-подвижного контрапункта по существу является универсальным «полиморфическим показателем» (о котором упоминает С. И. Танеев: 114, с. 121), образующимся, однако, в условиях не диатоники строгого письма, а целотоновой хроматики начала XX столетия.

Среди образцов вертикально-подвижной гармонии, возникающей при полутоновых сдвигах $\left(Iv = \pm\frac{1}{2}\right)$, содержится множество примеров самого различного характера и строения. «Кащей» Римского-Корсакова изобилует примерами, аналогичными приведенному Танеевым в «Подвижном контрапункте»: производные звенья в них образуются полутоновыми смещениями нижних голосов при остинато в верхних голосах $\left(Iv = +\frac{1}{2} + \frac{2}{2}\right)$; все они представляют собой ряд хроматических созвучий, объединяемых плавным голосоведением при нейтрализованных ладофункциональных связях (внетональные построения); большинство их входит в музыку Кащеева царства и имеет характер изысканно красивых и в то же время сумрачных, «колючих» звуковых узоров (см. пример 180 б).

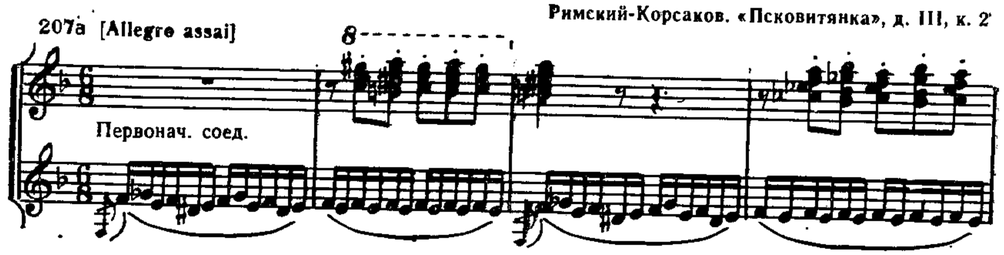
В кульминации первой песни из «Трех русских песен» Рахманинова (пример 206) вертикально-подвижная гармония образуется педалью *fes* ∞ *e* верхнего голоса и нисходящими по полутонам доминантсептаккордами $\left(Iv = +\frac{1}{2} + \frac{2}{2} + \frac{3}{2}\right)$. Аналогичное построение, но в возвратном движении (при $Iv = -\frac{1}{2} - \frac{2}{2} - \frac{3}{2}$) содержится в романсе «Крысолов» (такты 42—43).

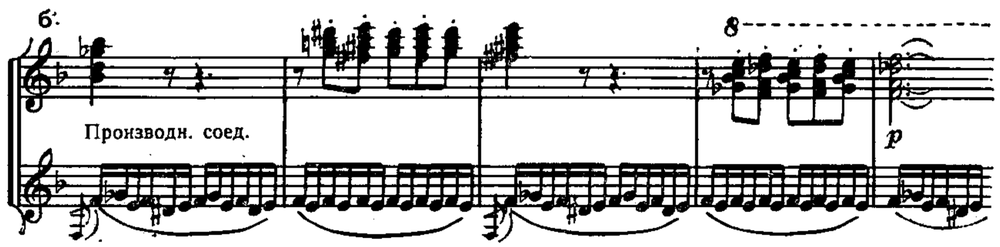
Рахманинов. Три русские песни, ор. 41, I (схема)



Музыкальная характеристика Боярина Матуты из «Псковитянки» Римского-Корсакова включает вертикально-подвижную гармонию при $Iv = +\frac{7}{2}$:

Римский-Корсаков. «Псковитянка», д. III, к. 2



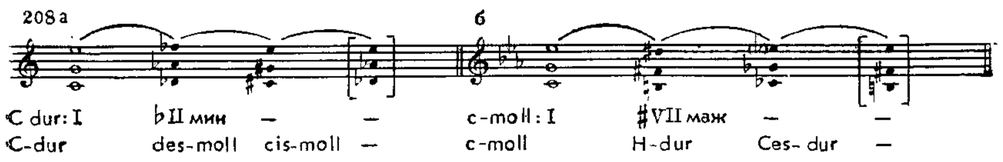


Однако при внимательном рассмотрении нетрудно убедиться, что потенциально это построение является примером вертикально-подвижной гармонии с «полиморфическим показателем», исчерпывающим весь ряд возможных перемещений по полутонам: $Iv = \pm\frac{1}{2} \pm \frac{2}{2} \pm \frac{3}{2} \pm \frac{4}{2} \pm \frac{5}{2} \pm \frac{6}{2} \pm \frac{7}{2} \pm \frac{8}{2} \pm \frac{9}{2} \pm \frac{10}{2} \pm \frac{11}{2} \pm \frac{12}{2}$. Секрет «универсальных» возможностей приведенного отрывка кроется в самой его структуре: одним из компонентов музыкальной ткани здесь является фигурированная педаль, а другим — последование двух таких хроматических созвучий, которые на фоне педали оказываются возможными на любой высоте, в любых расположениях (в данном случае — увеличенное трезвучие и прилегающий к нему по полутонам аккорд типа доминантсептаккорда с пониженной квинтой: оба поочередно становятся при этом то опорным, то вспомогательным).

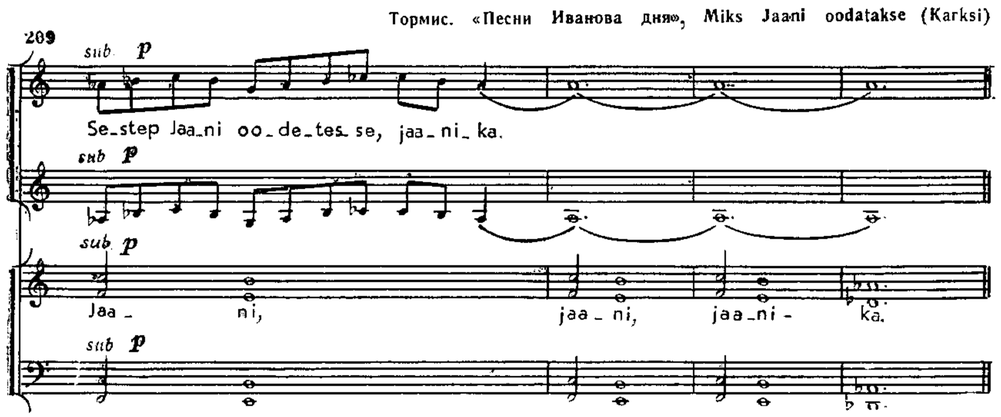
В музыке XIX—XX столетий выделяется характерный прием гармонического варьирования, основанный на однотерцовых соотношени-

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

ях аккордов и тональностей[31]. На уровне аккордов эти соотношения по-настоящему эффективны лишь при непосредственной связи двух соседних созвучий. На уровне же тональностей они отчетливы не только при связи соседних построений, но и на расстоянии (подчас значительном — когда одна из тональностей находится, например, в экспозиции, другая — в репризе формы, основой же для связи их в восприятии при этом оказывается тематическое родство или тождество). Однотерцовые соотношения аккордов и тональностей возникают между многими аккордами в составе мажоро-минорных структур или между достаточно крупными построениями соответствующего характера. Особенно же существенны однотерцовые соотношения с участием мажорного или минорного тонического аккорда либо тональностей, возглавляемых однотерцовыми тониками. Такие соотношения представлены на следующей схеме:



Одновременно эта схема дает понятие о структурной основе эффектов вертикально-подвижной гармонии с однотерцовой связью аккордов различных ладовых функций: при соединении, например, какого-либо аккорда с вышележащим однотерцовым аккордом вертикально-подвижная гармония будет иметь $Iv = -\frac{1}{2}$, с нижележащим — $Iv = +\frac{1}{2}$. Образцы такого рода содержатся, в частности, в начале монолога «Скорбит душа» из «Бориса Годунова» Мусоргского, во Вступлении к первой части 4-й симфонии и в симфоническом антракте «Сон» из «Спящей красавицы» Чайковского. Характерным примером вертикально-подвижной гармонии с участием однотерцовых соотношений может служить заключение 4-й песни из «Песен Иванова дня» В. Тормиса (для последних двух тактов $Iv = +\frac{1}{2} + \frac{4}{2}$):



Однотерцовый аккорд по отношению к тоническому аккорду и, соответственно, однотерцовая тональность по отношению к главной имеют ясное и четкое ладофункциональное значение. Для мажора это минорный аккорд или минорная тональность ♭II ступени (разновидность S), для минора — мажорный аккорд с побочным заменным тоном (квартой вместо терции) или мажорная тональность ♯VII ступени (разновидность D). Возможность различной орфографии для однотерцовых явлений (см., например, окончание первой части 5-й симфонии Мясковского, первой части Сонатины C-dur, Кабалевского или начало Прелюдии F-dur Рахманинова, изложение темы в первой части и в репризе «Забытого вальса» № 1 Листа) и частое упрощение ее (cis-moll вместо des-moll для C-dur, As-dur вместо Gis-dur для a-moll и т. п.) послужили, вероятно, одной из причин истолкования этих явлений в качестве вариантов тонического аккорда или главной тональности, имеющих ту же ладовую функцию. Кроме того, однотерцовые соотношения аккордов и тональностей в некоторых случаях приобрели значение опоры для теоретического обоснования некоей особой «однотерцовой системы», которая якобы сама по себе может быть логической основой многих явлений музыкальной организации (в частности родства — причем весьма близкого — аккордов и тональностей).

Истинный смысл однотерцовых соотношений аккордов и тональностей, как и других приемов гармонического варьирования, зародившихся и культивируемых в эпоху особого внимания к экспрессии и колориту гармонии, состоит прежде всего в контрастной гармонической перекраске, в ярких гармонических сменах, сопровождающих какой-либо подчеркнуто неизменный элемент музыкальной ткани — мелодическое остинато, выдержанный тон и т. п. Наличие общего тона в однотерцовых сочетаниях отнюдь не является основанием считать родственными появляющиеся на его фоне аккорды и тональности. Наоборот, художественная ценность и привлекательность приема состоит именно в оттенении неизменного общего тона наиболее далекими, неродственными и вызывающими ощущение резкой смены секундовыми (полутоновыми) связями аккордов и тональностей.

При сравнении однотерцовых соотношений с соотношениями одноименными выступают прежде всего не сходства, а различия между ними. Главное — это различие между явлениями действительно родственными и однопорядковыми и явлениями неродственными, разнопорядковыми. Мажорная и минорная тоники одноименных тональностей имеют в качестве двух общих тонов квинтовый костяк лада, его важнейшую конструктивную основу; они имеют одну и ту же ладовую функцию и действительно являются вариантами друг друга. Один общий тон однотерцовых связей, не определяющий собою истинного положения тоники в целом, входит в состав различных по своему ладофункциональному смыслу аккордов, отнюдь не являющихся вариантами друг друга. В одном случае он связывает между собою T и изысканную, необычную S, в другом — T и не менее изысканную и необычную D. Иначе говоря, общие тоны тонических аккордов одноименных тональностей выражают совпадение главного, определяющего (I и V ступени), оттеняемое контрастом и несовпадением дополняющего, конкретизирующего (мажорная или минорная терция, высокая или низкая III ступень). Общий же тон в однотерцовых сочетаниях выражает совпадение дополняющего, конкретизирующего, что особенно подчеркивает при этом несовпадение главного, определяющего. Следовательно, и совпадения, и несовпадения здесь нельзя считать равнозначными.

Такое введение однотерцовой тональности, как, например, в репризе «Забытого вальса» № 1 Листа (g-moll при главной ладотональности Fis-dur), по существу представляет собою разновидность субдоминантовых реприз в тональности ♭II ступени (обычно мажорной). Подобная S, будучи особенно далекой от главной тональности и по общему ладофункциональному смыслу, и по конкретной своей форме (S наиболее острая и яркая, да еще в одноименном варианте), в то же время максимально близка ей по регистровому положению.

Не составляя какой-либо отдельной конструктивно-логической системы в музыкальной организации, приближаясь по своему эффекту более всего к сопоставлению далеких, неродственных аккордов и тональностей, однотерцовые соотношения входят в общую сферу приемов гармонического варьирования как их разновидность. Принадлежность однотерцовых соотношений к этой сфере отмечена, в частности, тем, что в них ярко обнаруживается охарактеризованное выше проявление вертикально-подвижной гармонии.

[31] Вопрос об однотерцовых соотношениях аккордов и тональностей был впервые разработан Л. А. Мазелем (59); см. также: 62, с. 371—388.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

§ 5. Вертикально-подвижная гармония в ее отношениях к вертикально-подвижному контрапункту. Горизонтально-подвижная гармония

Принцип варьирования, воплощаясь в многообразных формах, объединяет их исходной общностью, конкретные историко-стилистические условия определяют различный характер, различные структурные качества и признаки этих форм. Две из них — вертикально-подвижной контрапункт, вид сложного контрапункта, сформировавшегося в старинной полифонии, и вертикально-подвижная гармония, проявившаяся в основном как характерный результат развития выразительно-красочных свойств гармонии в сфере синтезирующего многоголосия XIX—XX столетий, также, естественно, отмечены общностью и различиями.

Будучи связаны единой вариационной природой, представляя собой слитные или рассредоточенные последования вариационных преобразований исходного тезиса, и вертикально-подвижной контрапункт, и вертикально-подвижная гармония имеют общую специфическую структурную основу: наличие первоначальных соединений-«тем» и производных соединений-«вариаций», возникающих вследствие вертикальных перемещений компонентов музыкальной ткани. Отсюда — общая для обоих явлений возможность их характеристики через отношение производных соединений к первоначальному, выражаемое в показателях вертикальных перемещений.

В интервалах и показателях перемещений для вертикально-подвижной гармонии часто находит отражение типизированная структура перемещаемых созвучий. Так, «разрастание» созвучий путем наслоения терций в известной мере предопределяет характерные эффекты вертикально-подвижной гармонии с показателями ряда Iv=2, 4, 6. При созвучиях с подчеркнутым квартовым или секундовым расположением тонов типичными оказываются Iv=3, 6(9) или Iv=1, 2. Целотоновые созвучия нередко вызывают к жизни показатели ряда $Iv = \pm\frac{2}{2} \pm \frac{4}{2} \pm \frac{6}{2} \pm \frac{8}{2} \pm \frac{10}{2}$, а уменьшенные септаккорды — $Iv = \pm\frac{3}{2} \pm \frac{6}{2} \pm \frac{9}{2}$. Сходная зависимость между структурой вертикали и интервалами перемещений в области вертикально-подвижного контрапункта наблюдается, пожалуй, в отношении лишь одной его разновидности — контрапункта, допускающего удвоение голосов и характеризуемого показателями терцовой природы. Вообще, в пределах, устанавливаемых терцовой структурой гармонической вертикали, круг показателей вертикально-подвижной гармонии в целом шире, чем круг показателей одноименного контрапункта.

Соотношение первоначального и производных соединений в вертикально-подвижном контрапункте обратимо — любое из производных может быть принято за первоначальное. Аналогичное соотношение распространяется на многие виды и вертикально-подвижной гармонии. Вместе с тем в сфере последней есть немало видов, исключающих эту обратимость (так, в диатонической вертикально-подвижной гармонии при Iv=2, 4, 6 производные соединения по структуре явно сложнее первоначального).

Коренное различие между вертикально-подвижным контрапунктом и вертикально-подвижной гармонией определяется качеством компонентов вертикальных перемещений. В первом случае — это мелодически развитые и контрастные голоса полифонической ткани, во втором — мелодические голоса по существу любой степени развитости (от тонов-педалей до собственно мелодий различного типа) и гармонические комплексы, созвучия-вертикали. Перемещения мелодий в вертикально-подвижном контрапункте требуют строгой неизменности их внутренней организации, перемещения же гармонического компонента вертикально-подвижной гармонии могут представлять собою как строгое перемещение однотипных созвучий с последовательным сохранением их вида (основного или обращений) и расположения тонов, так и свободное перемещение, где однотипные созвучия подчас берутся в разных обращениях, в полном или неполном виде, с изменениями в расположении тонов и т. п. Таким образом, компоненты вертикально-подвижного контрапункта в конечном счете более однородны, чем компоненты вертикально-подвижной гармонии.

В образовании форм производных соединений между вертикально-подвижным контрапунктом и вертикально-подвижной гармонией также пролегает существенное различие. Особой яркости вертикально-подвижной контрапункт в большинстве случаев достигает противоположной перестановкой мелодических голосов, вследствие чего показатели перемещений выражаются соответственно отрицательными величинами. В вертикально-подвижной гармонии, напротив, заметно безусловное преобладание прямых перестановок, ведущих лишь к отдалению или сближению голосов, не доходящему до их «перекрещивания». Поэтому наряду с отрицательными показателями, выражающими сближение голосов, вертикально-подвижная гармония особенно часто имеет показатели положительные, фиксирующие отдаление голосов.

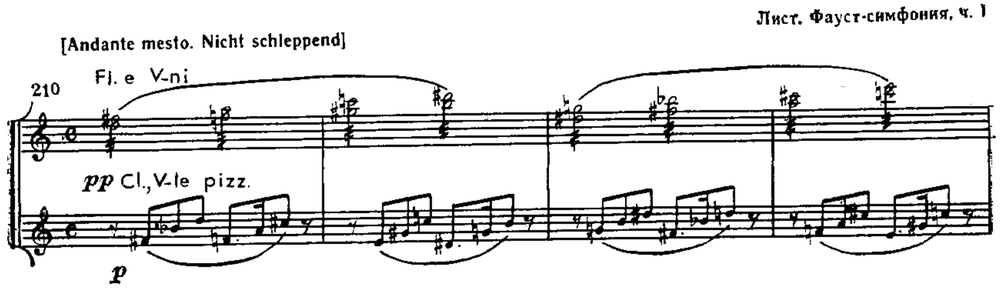
В этом, по-видимому, выразилась более всего гомофоническая природа вертикально-подвижной гармонии, в частности — типичное для гомофонии преимущественное расположение ведущего мелодического голоса выше сопровождающих гармонических голосов. Кроме того, эффект вертикально-подвижной гармонии, вполне обеспечиваемый прямыми перестановками компонентов, мог подчас быть настолько завуалирован и скрыт перестановками противоположными, что не встретил бы надлежащей оценки в восприятии. Единственный среди приведенных выше образец с противоположными перестановками (пример 201) оригинально возник в результате прямых перестановок его компонентов.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

Пример 189 иллюстрировал характерное соотношение первоначального и производного соединений диатонической вертикально-подвижной гармонии с противоположными перестановками, возникающее между созвучиями из сочинений Листа и Бородина. Могут быть приведены образцы подобного соотношения и для хроматической вертикально-подвижной гармонии. Автором «первоначального» соединения здесь вновь является Лист, «производного» (в трех вариантах) — Римский-Корсаков. Первоначальное находится в «Фауст-симфонии», производные — в «Кащее», «Сказании о невидимом граде Китеже» и «Золотом петушке»[32]. Все эти соединения представляют собою расходящиеся и сближающиеся ходы-секвенции.

Первоначальное соединение — проведение вступительной темы в репризе первой части «Фауст-симфонии»:

Лист. Фауст-симфония, ч. I



В нижнем голосе мелодия-тема гармонического происхождения очерчивает хроматически нисходящий по полутонам ряд увеличенных трезвучий. Расположенная выше двухголосная мелодическая линия представляет собою восходящий малотерцовый ряд больших терций — интервалов, являющихся «субстанцией» увеличенных трезвучий. Каждая из терций входит в звуковой состав того увеличенного трезвучия, совместно с которым она звучит, каждая вертикаль в целом здесь является увеличенным трезвучием. Без радикального изменения характера общего звучания легко было бы представить себе «транскрипцию» листовского изложения, полученную путем надстройки каждой большой терции еще одной большой терцией сверху или снизу; тогда вместо двухголосной линии возникла бы трехголосная, а вместо ряда больших терций — ряд увеличенных трезвучий. При этом расходящийся ход — фактурная основа отрывка из «Фауст-симфонии» — оказался бы целиком образованным из двух линий в увеличенных трезвучиях.

Такая «транскрипция» наглядно раскрывает в соотношении обеих линий уже известное равенство звукового состава восходящего малотерцового (полуторатонового) ряда увеличенных трезвучий их же нисходящему полутоновому ряду — и, соответственно, нисходящего малотерцового ряда восходящему полутоновому. Как видно, Лист реализовал первый вариант этого соотношения. Второй вариант реализован Римским-Корсаковым в III картине «Кащея», где в рамках сближающегося хода соединяются тематическая двухголосная линия — нисходящий малотерцовый ряд «перечащих» больших терций (мотив маков из сада Кащеевны) и сопровождающая трехголосная линия — восходящий полутоновый ряд увеличенных трезвучий (см. пример 211).

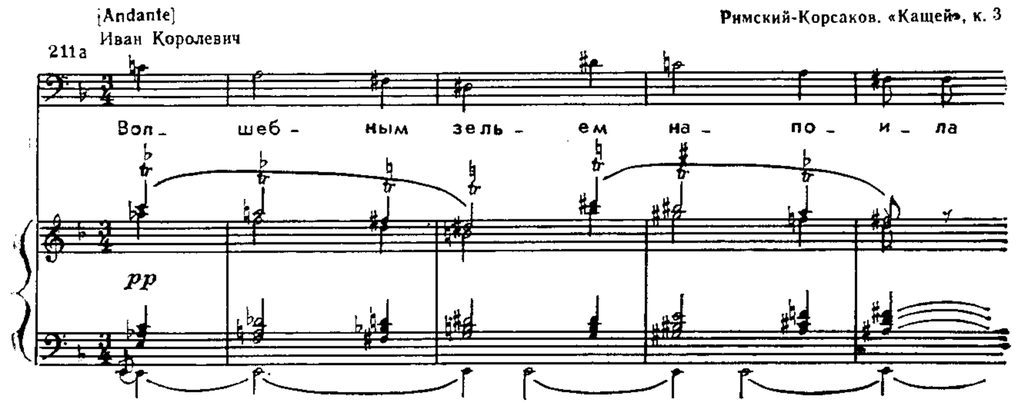
Родство приведенных примеров не ограничивается лишь общностью их исходной гармонической основы.

Отрывок из «Кащея» является точным обращением отрывка из «Фауст-симфонии» — своего рода производным в обратимом контрапункте без противоположной перестановки. Кроме того, следует отметить, что «перечащие» терции у Римского-Корсакова взяты на ином расстоянии к увеличенным трезвучиям — последние смещены на малую сексту (увеличенную квинту) вниз сравнительно с их позицией в изложении темы у Листа. Таким образом

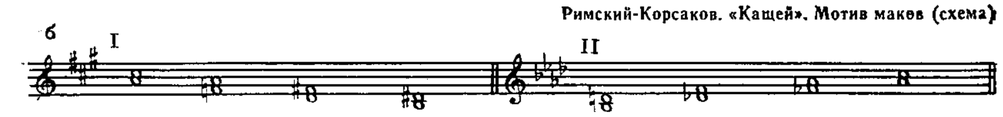
[32] Сходство примеров из «Фауст-симфонии» Листа и названных опер Римского-Корсакова в отношении их гармонической структуры (малотерцовый ряд увеличенных трезвучий) отмечено В. А. Цуккерманом (139, II, с. 234—236).

соотношение расходящегося хода из «Фауст-симфонии» и сближающегося хода из «Кащея» складывается в вертикально-подвижную гармонию на основе прямой перестановки при $Iv = +\frac{8}{2}$ (этот же результат получится в том случае, если счесть смещенными не увеличенные трезвучия, а большие терции).

Римский-Корсаков. «Кащей», к. 3

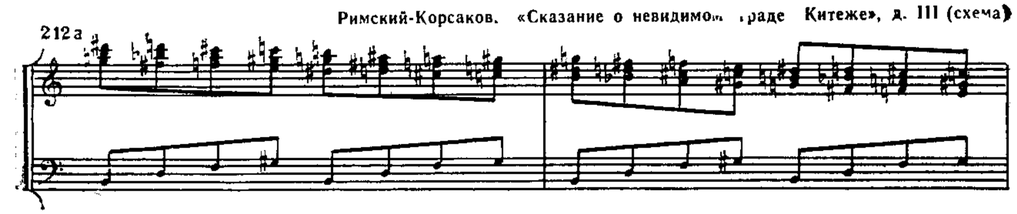


Римский-Корсаков. «Кащей». Мотив маков (схема)

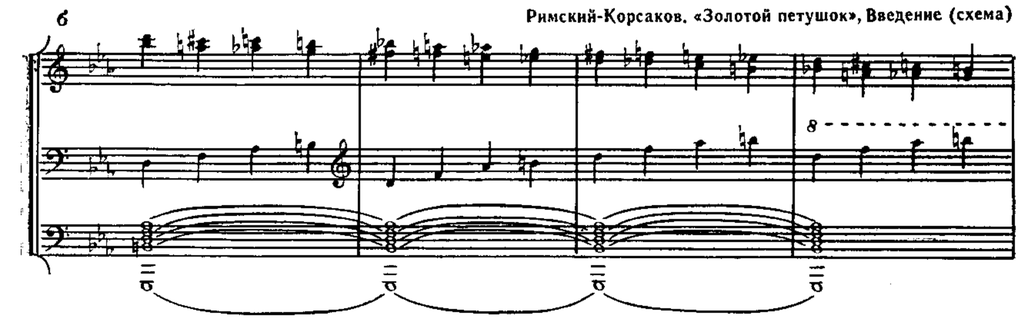


Производные соединения с противоположными перестановками образуют относительно приведенных отрывков из «Фауст-симфонии» и «Кащея» два следующих примера (последний является вариантом первого, поскольку в нем хроматический ряд увеличенных трезвучий представлен хроматическим же рядом больших терций):

Римский-Корсаков. «Сказание о невидимом граде Китеже», д. III (схема)



Римский-Корсаков. «Золотой петушок», Введение (схема)



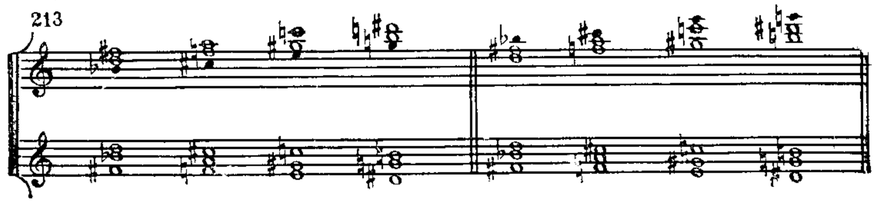
Малотерцовые и полутоновые последования в этих сближающихся ходах вступили в противоположные перестановки-«перекрещивания» сравнительно с рассмотренными первоначальными построениями: первые переместились в нижний регистр, вторые вышли в верхний.

Завораживающий, «колдовской» характер примеров из музыки Листа и Римского-Корсакова во многом рожден геометризованно-равновеликими зву-

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

ковыми отношениями в горизонтали и вертикали их музыкальной ткани, как и «магическими» линиями, которые прочерчивают в ней расходящиеся и сближающиеся ходы. Из этих отношений возникают и специфические конструктивные качества, которые отчетливо выступают в сочетании двух линий,— малотерцового и полутонового рядов увеличенных трезвучий, скрепленных рамками расходящегося или сближающегося хода:

213



Такие качества состоят в следующем:

1. Обе линии или одна из них в равной мере могут быть как полными, трехголосными, так и частичными — двухголосными или одноголосными, что в разных вариантах обнаруживается и в приведенных примерах. Иначе говоря, каждая из трехголосных мелодических линий в подобных сочетаниях может быть представлена любыми двумя или одной из трех входящих в ее состав одноголосных линий.

2. Последование одних и тех же созвучий в равной мере возможно как в прямом, так и в возвратном движении, ведущем к смене расходящегося хода сближающимся или наоборот.

3. Обе линии могут вступать в перекрещивание или перемещаться в двойном контрапункте (верхняя беспрепятственно становится нижней, нижняя— верхней), что также создает смену расходящегося хода сближающимся или наоборот.

4. Любая из линий может смещаться вниз или вверх на интервалы, входящие в состав увеличенного трезвучия: на большую терцию или уменьшенную кварту (четыре полутона), на увеличенную квинту или малую сексту (восемь полутонов), то есть при показателе вертикальных перестановок — как прямых, так и противоположных — в виде $Iv = \pm\frac{4}{2} \pm \frac{8}{2}$.

Вертикально-подвижная гармония обнаруживает характерное отношение к двум видам контрастного движения совместно звучащих голосов — косвенному и противоположному, и, в частности, к характерным построениям в виде расходящихся и сближающихся ходов или к нисходящим и восходящим мелодическим линиям на фоне относительно неподвижных голосов. Сочетая в себе неизменные и изменяемые по высоте компоненты, вертикально-подвижная гармония, если ее первоначальное и производные звенья следуют непосредственно друг за другом, воплощает принцип косвенного движения и наиболее родственна нисходящим или восходящим линиям при участии педалей или вообще малоподвижных голосов. И подобно этим фактурным построениям, вертикально-подвижная гармония оказывается по существу расходящимся или сближающимся ходом на основе не противоположного, а косвенного движения голосов. Это не препятствует, однако, возможному ее фактурному оформлению в виде расходящегося или сближающегося хода с противоположным движением (в том числе с противодвижением) голосов — как в примере 186. С названными фактурными построениями вертикально-подвиж-

ная гармония разделяет также их музыкально-семантические качества, о которых говорилось выше (гл. XXII, § 7).

В связи с охарактеризованными явлениями вертикально-подвижной гармонии естественно возникает вопрос о гармонии горизонтально-подвижной, то есть о виде гармонического варьирования, при котором производные соединения-«вариации» возникают в результате горизонтальных смещений (сдвигов во времени) компонентов первоначального соединения-«темы». Примеры такого варьирования встречаются в отличие от вертикально-подвижной гармонии — весьма редко.

Один из образцов горизонтально-подвижной гармонии — приведенный выше фрагмент трио из менуэта Струнного квартета C-dur Моцарта (пример 37). Гармония здесь в первоначальном и производном соединениях, следующих непосредственно друг за другом, метроритмически (по отношению к тактовой черте) расположена одинаково, мелодия же в производном соединении смещается на одну долю такта «влево» [33].

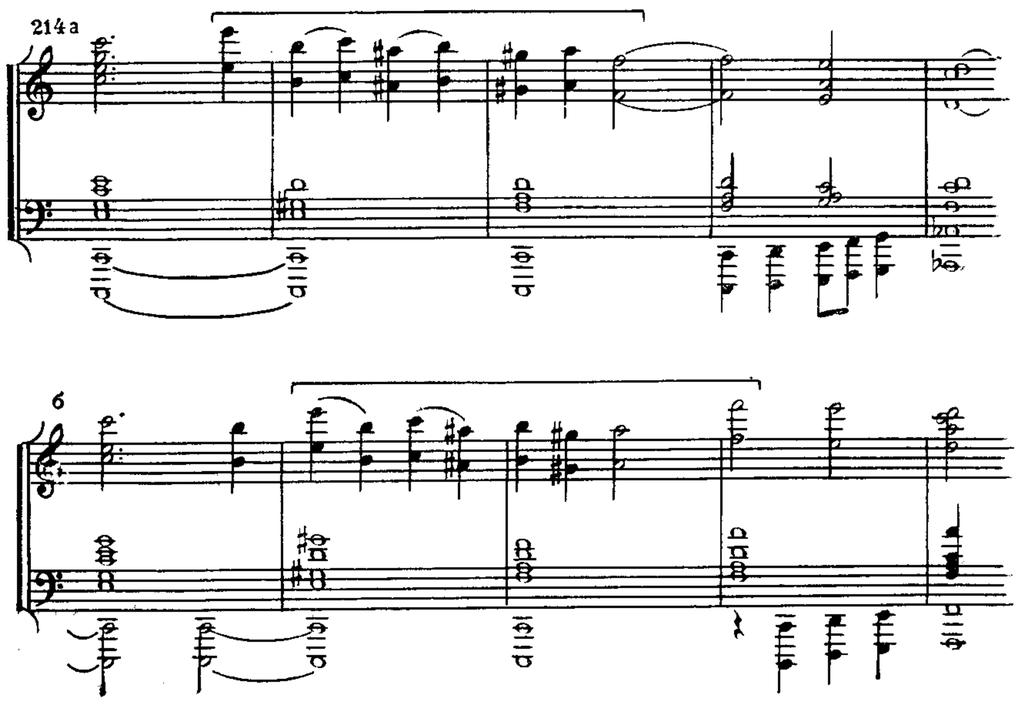
Лирическая тема из «Золушки» Прокофьева также включает находящиеся в непосредственной близости первоначальное и производное соединения горизонтально-подвижной гармонии. В производном соединении значительная часть мелодии (отмеченная в примере) сдвигается на одну долю такта «вправо» относительно гармонии (см. пример 214).

Во 2-й картине II действия «Псковитянки» Римского-Корсакова содержатся два варианта двухголосной канонической секвенции с сопровождением, которые образуют первоначальное и производное соединения в горизонтально-подвижном контрапункте, а одновременно — и в горизонтально-подвижной гармонии (благодаря почти полной идентичности гармонического сопровождения в обоих вариантах). Оба варианта, основанные на лейттеме Грозного, разделены музыкальным материалом иного тематического содержания. Первоначальное соединение (от слов: «Молчат, а шепчут, уст не отверзая») — каноническая секвенция первого разряда, с равным двутактным расстоянием между вступлениями темы в пропосте и риспосте. Производное (от слов: «Государь!.. Все государи мы») — каноническая секвенция второго разряда, в которой риспоста сместилась на один такт «влево» сравнительно с риспостой — а следовательно, и с гармонией — первоначального соединения. Музыкальная ткань названных отрывков отличается обилием разнохарактерных компонентов: секвенция-канон в верхнюю кварту, мелодия речитативного склада в вокальной партии (свободный контра-

[33] Система показателей горизонтально-подвижного контрапункта (IIh), предложенная С. И. Танеевым, в принципе возможна и для горизонтально-подвижной гармонии. Но в данных условиях она вносит излишнюю детализацию обозначений, фиксирующих в конечном счете лишь смещения компонентов на целые такты или доли такта.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

Прокофьев. «Золушка», д. I. Вступление (схема)



пунктирующий голос), сопровождающие гармонические голоса, объединяющая педаль в басу.

Значительная редкость горизонтально-подвижной гармонии объясняется более всего тем, что по отношению к ее формам музыкальное восприятие выдвигает ряд существенных ограничений. И в художественной практике далеко не всегда могут сложиться условия, соответствующие таким ограничениям и требующие их. Смещение компонентов музыкальной ткани во времени само по себе оценивается восприятием с несколько большим трудом, нежели их смещение в одновременности. Отсюда — строго избирательное отношение музыкального сознания к формам горизонтальных смещений и ряд предъявляемых к ним условий.

Одним из условий ясности горизонтально-подвижной гармонии является краткость во времени самих смещений (смещение на целый такт в определенной мере уже «ускользает» от восприятия). Непосредственная соотнесенность, близость первоначального и производного соединений также составляет условие их отчетливой оценки, тогда как рассредоточенность препятствует ей. В отличие от вертикально-подвижной гармонии, компонентами которой могут быть и гармонические, и мелодические построения разного характера (созвучия, педали, краткие мелодические обороты-остинато, фигурации), горизонтально-подвижная гармония исключает такое многообразие компонентов и практически сводит их к двум, к тому же весьма определенного типа: собственно мелодии и сопровождающей гармонии.

Нетрудно заметить, что из приведенных примеров названным условиям в наибольшей мере соответствуют отрывки из музыки Моцарта и Прокофьева, что и обеспечивает наибольшую яркость восприятия заключенной в них горизонтально-подвижной гармонии. В примерах из «Псковитянки» яркий горизонтально-подвижной контрапункт, включенный в сложную многоголосную ткань, оттесняет горизонтально-подвижную гармонию.

Сказанное о различных формах гармонического варьирования характеризует одну из специфических областей гармонии, отличающуюся редкостным многообразием конкретных воплощений. Скрепляя структуру музыкального целого, гармония действует прежде всего своими объединяюще-динамическими импульсами в крупном, интегрирующем плане. В эффектах варьирования она действует в более локальном, но особенно тонко дифференцированном плане. Активно индивидуализируя музыкальную ткань, внося в нее богатство выразительных эмоционально-смысловых оттенков, красочных переливов и отблесков, гармоническое варьирование образует важное звено в целостной системе художественно-конструктивных функций и проявлений гармонии.

http://konsa.kharkov.ua

ЛИТЕРАТУРА

1. Ленин В. И. Материализм и эмпириокритицизм. — Полн. собр. соч., т. 18.
2. Ленин В. И. Философские тетради. — Полн. собр. соч., т. 29.
3. Маркс К., Энгельс Ф. Об искусстве, т. 1—2. М., 1976.
4. Энгельс Ф. Диалектика природы. — Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд., т. 20.
5. Адам Л. И. О некоторых ладообразованиях в современной музыке. — В кн.: Теоретические проблемы музыки XX века, вып. 1. М., 1967.
6. Арутюнов Д. А. О роли гармонии и фактуры в музыке А. Хачатуряна. — В кн.: Теоретические проблемы музыки XX века, вып. 1. М., 1967.
7. Асафьев Б. В. «Евгений Онегин». Лирические сцены П. И. Чайковского. — Избр. труды, т. II. М., 1954.
8. Асафьев Б. В. О направленности формы у Чайковского. — Избр. труды, т. II. М., 1954.
9. Асафьев Б. В. Николай Андреевич Римский-Корсаков. 1844—1944.— Избр. труды, т. III. М., 1954.
10. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. 2-е изд. Л., 1971 (1-е изд. — Музыкальная форма как процесс. М., 1930; Интонация. М., 1947).
11. Асафьев Б. В. М. И. Глинка. 2-е изд. Л., 1978.
12. Базарнова В. В. О формообразующих факторах музыки Равеля. — В кн.: Вопросы теории музыки, вып. 3. М., 1975.
13. Беляев В. М. «Анализ модуляций в сонатах Бетховена» С. И. Танеева. — В кн.: Русская книга о Бетховене. М., 1927.
14. Беляев В. М. Мусоргский. Скрябин. Стравинский. Сб. статей. М., 1972.
15. Берков В. О. Гармония Глинки. М., 1948.
16. Берков В. О. Гармония. 2-е изд. М., 1970.
17. Берков В. О. Формообразующие средства гармонии. М., 1971.
18. Берков В. О. Гармония Бетховена. М., 1975.
19. Берков В. О. Избранные статьи и исследования. М., 1977.
20. Бершадская Т. С. Проблемы ладовой классификации. — Сов. музыка, 1971, № 8.
21. Бершадская Т. С. К вопросу об устойчивости и неустойчивости в ладах русской народной песни. — В кн.: Проблемы лада. М., 1972.

22. Бершадская Т. С. Лекции по гармонии. Л., 1978.
23. Бобровский В. П. О переменности функций музыкальной формы. М., 1970.
24. Бобровский В. П. Функциональные основы музыкальной формы. М., 1978.
25. Будрин Б. В. Некоторые вопросы гармонического языка Римского-Корсакова в операх первой половины 90-х годов. — В кн.: Труды кафедры теории музыки Московской консерватории, вып. 1. М., 1960.
26. Гарбузов Н. А. Теория многоосновности ладов и созвучий. Ч. I, М., 1928; ч. II. М., 1932.
27. Гарбузов Н. А. Зонная природа звуковысотного слуха. М. — Л., 1948.
28. Гнесин М. Ф. Начальный курс практической композиции. М., 1962 (1-е изд. — М. — Л., 1941).
29. Горковенко А. А. Об одной системе ладов с увеличенной секундой в народных песнях. — В кн.: Проблемы лада. М., 1972.
30. Григорьев С. С. О мелодике Римского-Корсакова. М., 1961.
31. Григорьев С. С. Некоторые черты стиля и музыкального языка Ю. Шапорина. — В кн.: Музыкально-теоретические проблемы советской музыки. М., 1963.
32. Григорьев С. С. «Учение о гармонии» Ю. Н. Тюлина. — В кн.: Ю. Н. Тюлин. Ученый, педагог, композитор. Л. — М., 1973.
33. Грубер Р. И. История музыкальной культуры. Т. I, ч. 1—2. М.—Л., 1941; т. II, ч. 1. М., 1953; ч. 2. М., 1959.
34. Гуляницкая Н. С. Проблема аккорда в современной гармонии: о некоторых англо-американских концепциях. — В кн.: Вопросы музыкознания, вып. XVIII. М., 1976.
35. Гуляницкая Н. С. Современная гармония (лекции 1—5). М., 1977.
36. Дернова В. П. Гармония Скрябина. М., 1970.
37. Должанский А. Н. Избранные статьи. Л., 1973.
38. Дубовский И. И. Модуляция. М., 1965.
39. Житомирский Д. В. О гармонии Скрябина. — В кн.: А. Н. Скрябин. К столетию со дня рождения (1872—1972). М., 1973.
40. Житомирский Д. В. О технике композиции в XX веке. — Сов. музыка, 1978, № 11.
41. Золочевський В. Н. Про модуляцію. Київ, 1972.
42. Ильина С. С. «Курские песни» Свиридова и некоторые особенности его стиля. — В кн.: Вопросы теории музыки, вып. 3. М., 1975.
43. Исаева И. А. О мелодической природе гармонии и фактуры в музыке Мусоргского. — В кн.: Вопросы теории музыки, вып. 3. М., 1975.
44. Карастоянов А. Полифоническая гармония. М., 1964.
45. Карклиньш Л. А. Гармония Н. Я. Мясковского. М., 1971.
46. Кастальский А. Д. Особенности народно-русской музыкальной системы. М., 1961.
47. Кастальский А. Д. Основы народного многоголосия/Под ред. проф. В. М. Беляева. М. — Л., 1948.
48. Катуар Г. Л. Теоретический курс гармонии. Ч. I—II. М., 1924—1925.
49. Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века. М., 1976.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
(http://konsa.kharkov.ua)

50. Кон Ю. Г. К вопросу о вариантности ладов.—В кн.: Современные вопросы музыкознания. М., 1976.
51. Коптев С. В. К истории вопроса о политональности. — В кн.: Теоретические проблемы музыки XX века, вып. 1. М., 1967.
52. Коптев С. В. О явлениях полиладовости, политоникальности и политональности в народном творчестве. — В кн.: Проблемы лада. М., 1972.
53. Котляревський И. А. Діатоніка та хроматика як категорії музичного мислення. Київ, 1971.
54. Курт Э. Основы линеарного контрапункта. М., 1931.
55. Курт Э. Романтическая гармония и ее кризис в «Тристане» Вагнера. М., 1975.
56. Кушнарев Х. С. Вопросы истории и теории армянской монодической музыки. Л., 1953.
57. Ливанова Т. Н. История западноевропейской музыки до 1789 года. М., 1940.
58. Ливанова Т. Н. Музыкальная драматургия И. С. Баха и ее исторические связи. М.—Л., 1948.
59. Мазель Л. А. О расширении понятия одноименной тональности. — Сов. музыка, 1957, № 2.
60. Мазель Л. А. О путях развития языка современной музыки. — Сов. музыка, 1965, № 6—8.
61. Мазель Л. А. О системе музыкальных средств и некоторых принципах художественного воздействия музыки. — В кн.: Интонация и музыкальный образ. М., 1965.
62. Мазель Л. А. Проблемы классической гармонии. М., 1972.
63. Мазель Л. А. Вопросы анализа музыки. М., 1978.
64. Мазель Л. А. Строение музыкальных произведений. 2-е изд. М., 1979 (1-е изд. — М., 1960).
65. Мазель Л. А., Рыжкин И. Я. Очерки по истории теоретического музыкознания. Вып. 1. М., 1934; вып. II. М., 1939.
66. Мазель Л. А., Цуккерман В. А. Анализ музыкальных произведений. М., 1967.
67. Медушевский В. В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. М., 1976.
68. Моренов В. В. Трактовка тонической функции в гармонии Мясковского. — В кн.: Теоретические проблемы музыки XX века, вып. 1. М., 1967.
69. Мирошникова Л. П. Некоторые особенности гармонии Рахманинова. — В кн.: Теоретические проблемы музыки XX века, вып. 1. М., 1967.
70. Мутли А. Ф. Мелодические функции голосов многоголосной музыки. 1944, рукопись в библиотеке Московской консерватории.
71. Мутли А. Ф. О модуляции. М. — Л., 1948.
72. Мюллер Т. Ф. Гармония. М., 1976.
73. Назайкинский Е. В. О психологии музыкального восприятия. М., 1972.
74. Оголевец А. С. Основы гармонического языка. М.—Л., 1941.
75. Оголевец А. С. Введение в современное музыкальное мышление. М., 1946.

76. Паисов Ю. И. Политональность в творчестве советских и зарубежных композиторов XX века. М., 1977.
77. Попеляш Л. В. Развитие гармонического языка в квартетах Мясковского. — В кн.: Вопросы теории музыки. М., 1968.
78. Попеляш Л. В. О фактурных предпосылках политональности. — В кн.: С. С. Скребков. Статьи и воспоминания. М., 1979.
79. Протопопов В. В. Музыкальный язык «Золотого петушка». — Сов. музыка, 1938, № 6.
80. Протопопов В. В. Вариационный метод развития тематизма в музыке Шопена.— В кн.: Фридерик Шопен. М., 1960.
81. Протопопов В. В. История полифонии в ее важнейших явлениях. Русская классическая и советская музыка. М., 1962. Западноевропейская классика XVIII—XIX веков. М., 1965.
82. Протопопов В. В. Вариационные процессы в музыкальной форме. М., 1967.
83. Протопопов В. В. Принципы музыкальной формы Бетховена. М., 1970.
84. Регер М. О модуляции. Л., 1926.
85. Ренчицкий П. Н. Учение об энгармонизме. М., 1931.
86. Рети Р. Тональность в современной музыке. Л., 1968.
87. Риман Г. Акустика с точки зрения музыкальной науки. М., 1898.
88. Риман Г. Упрощенная гармония или учение о тональных функциях аккордов. М., 1901.
89. Риман Г. Систематическое учение о модуляции как основа учения о музыкальных формах. М., 1929.
90. Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни. — Полн. собр. соч. Лит. произв. и переписка. Т. 1. М., 1955.
91. Римский-Корсаков Н. А. Вагнер. Совокупное произведение двух искусств, или музыкальная драма. — Полн. собр. соч. Лит. произв. и переписка. Т. 2. М., 1963.
92. Римский-Корсаков Н. А. Основы оркестровки. — Полн. собр. соч. Лит. произв. и переписка. Т. 3. М., 1959.
93. Римский-Корсаков Н. А. Учебник гармонии. Практический учебник гармонии. — Полн. собр. соч. Лит. произв. и переписка. Т. 4. М., 1960.
94. Римский-Корсаков Н. А. Полн. собр. соч. Лит. произв. и переписка. Т. 6. М., 1965.
95. Римский-Корсаков Н. А. [Нотные записные книжки.] Полн. собр. соч. Лит. произв. и переписка. Т. 4, доп. М., 1970.
96. Рубцов Ф. А. Основы ладового строения русских народных песен. Л., 1964.
97. Рудольф Л. М. Гармония (практический курс). Баку, 1938.
98. Рукавишников В. Н. Некоторые дополнения и уточнения системы тонального родства Н. А. Римского-Корсакова и возможные пути ее развития. — В кн.: Вопросы теории музыки, вып. 3. М., 1975.
99. Ручьевская Е. А. Функции музыкальной темы. Л., 1977.
100. Середа В. П. О ладовой структуре музыки Шостаковича. — В кн.: Вопросы теории музыки. М., 1968.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

101. Серебряков В. П. Основные компоненты музыкальной системы. — В кн.: Вопросы теории музыки, вып. 3. М., 1975.
102. Скребков С. С. Гармония в современной музыке. М., 1965.
103. Скребков С. С. Как трактовать тональность? — Сов. музыка, 1965, № 2.
104. Скребков С. С. Учебник полифонии. 3-е изд. М., 1965.
105. Скребков С. С. Об интонационных особенностях гармонических функций в современной музыке. — В кн.: Теоретические проблемы музыки XX века, вып. 1. М., 1967.
106. Скребков С. С. Художественные принципы музыкальных стилей. М., 1973.
107. Скребкова О. Л. О некоторых приемах гармонического варьирования в творчестве Римского-Корсакова. — В кн.: Вопросы музыкознания, т. 3. М., 1960.
108. Сохор А. Н. О природе и выразительных возможностях диатоники. — В кн.: Вопросы теории и эстетики музыки, вып. 4. Л., 1965.
109. Способин И. В. Лекции по курсу гармонии. М., 1969.
110. Способин И. В. Элементарная теория музыки. 7-е изд. М., 1979 (1-е изд. — М., 1951).
111. Способин И. В. Музыкальная форма. 6-е изд. М., 1980 (1-е изд. — М.—Л., 1947).
112. Способин И. В., Евсеев С. В., Дубовский И. И., Соколов В. В. Практический курс гармонии. Ч. I—II. М., 1934—1935 (см. также: Дубовский И. И., Евсеев С. В., Соколов В. В., Способин И. В. Учебник гармонии. М., 1973).
113. Танеев С. И. Несколько писем по музыкально-теоретическим вопросам. — В кн.: С. И. Танеев. Материалы и документы. Т. 1. Переписка и воспоминания. М., 1952.
114. Танеев С. И. Подвижной контрапункт строгого письма. 2-е изд. М., 1959.
115. Тараканов М. Е. Мелодические явления в гармонии С. Прокофьева. — В кн.: Музыкально-теоретические проблемы советской музыки. М., 1963.
116. Тараканов М. Е. Новая тональность в музыке XX века. — В кн.: Проблемы музыкальной науки, вып. 1. М., 1972.
117. Теплов Б. М. Психология музыкальных способностей. М.—Л., 1947.
118. Тюлин Ю. Н. Введение в гармонический анализ на основе хоралов Баха. Л., 1927.
119. Тюлин Ю. Н. Параллелизмы в музыкальной теории и практике. Л., 1938.
120. Тюлин Ю. Н. Учение о гармонии. 3-е изд. М., 1966. (1-е изд. — Л., 1937).
121. Тюлин Ю. Н. Современная гармония и ее историческое происхождение. — В кн.: Теоретические проблемы музыки XX века, вып. 1. М., 1967.
122. Тюлин Ю. Н. О зарождении и развитии гармонии в народной музыке. — В кн.: Вопросы теории музыки, вып. 2. М., 1970.
123. Тюлин Ю. Н. Натуральные и альтерационные лады. М., 1971.

124. Тюлин Ю. Н. Учение о музыкальной фактуре и мелодической фигурации. Кн. 1—2. М., 1976—1977.
125. Тюлин Ю. Н. Краткий теоретический курс гармонии. 3-е изд. М., 1978 (1-е изд. — М., 1960).
126. Тюлин Ю. Н., Привано Н. Г. Учебник гармонии. М., 1964.
127. Тюлин Ю. Н., Привано Н. Г. Теоретические основы гармонии. 2-е изд. М., 1965 (1-е изд.— Л., 1956).
128. Тютьманов И. А. Некоторые особенности ладогармонического стиля Н. А. Римского-Корсакова. Рукопись диссертации. 1961. Публикации глав: Научно-методические записки Саратовской консерватории, вып. 1—4. Саратов, 1957—1961.
129. Федулов В. И. К проблеме основного тона интервала и аккорда. По поводу теории основного тона Хиндемита. — В кн.: Проблемы музыки XX века. Горький, 1977.
130. Филатова М. С. О роли гармонии в симфониях Мясковского. — В кн.: Теоретические проблемы музыки XX века, вып. 1. М., 1967.
131. Холопов Ю. Н. О трех зарубежных системах гармонии. — В кн.: Музыка и современность, вып. 4. М., 1966.
132. Холопов Ю. Н. Современные черты гармонии Прокофьева. М., 1967.
133. Холопов Ю. Н. Очерки современной гармонии. М., 1974.
134. Холопов Ю. Н. Об общих логических принципах современной гармонии. — В кн.: Музыка и современность, вып. 8. М., 1974.
135. Холопова В. Н. Вопросы ритма в творчестве композиторов первой половины XX века. М., 1971.
136. Цендровский В. М. О гармонии Свиридова. — В кн.: Музыка и современность, вып. 5. М., 1967.
137. Цендровский В. М. Принцип концентрации в музыкальном языке Свиридова.— В кн.: Георгий Свиридов. М., 1971.
138. Цуккерман В. А. «Камаринская» Глинки и ее традиции в русской музыке. М., 1957.
139. Цуккерман В. А. Музыкально-теоретические очерки и этюды, вып. 1. М., 1970; вып. II. М., 1975.
140. Цуккерман В. А. Выразительные средства лирики Чайковского. М., 1971.
141. Цуккерман В. А. Анализ музыкальных произведений. Вариационная форма. М., 1974.
142. Чайковский П. И. Руководство к практическому изучению гармонии. Краткий учебник гармонии. — Полн. собр. соч. Лит. произв. и переписка. Т. 3а. М., 1957.
143. Чайковский П. И. Письма (1878). — Полн. собр. соч. Лит. произв. и переписка. Т. 7. М., 1962.
144. Шевалье Л. История учений о гармонии. М., 1931.
145. Шерман Н. Формирование равномерно-темперированного строя. М., 1964.
146. Этингер М. А. Гармония И. С. Баха. М., 1963.
147. Этингер М. А. Размышления над классической гармонией. — Сов. музыка, 1974, № 1.
148. Этингер М. А. Раннеклассическая гармония. М., 1979.
149. Яворский Б. Л. Строение музыкальной речи. Ч. I—II—III. М., 1908.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

150. Яворский Б. Л. Основные элементы музыки. — Искусство, 1923, № 1.
151. Яворский Б. Л. Упражнения в образовании схем ладового ритма. Ч. I. 2-е изд. М., 1928 (1-е изд. — М., 1915).
152. Яворский Б. Л. Конструкция мелодического процесса. — В кн.: Беляева-Экземплярская С. Н., Яворский Б. Л. Структура мелодии. М., 1929.
153. Яворский Б. Л. Статьи, воспоминания, переписка. Т. 1. М., 1972.
154. Erpf H. Studien zur Harmonie- und Klangtechnik der neueren Musik. Leipzig, 1927.
155. Gevaert F. A. Traité d'harmonie théorique et pratique. I—II, Paris — Bruxelles, 1905—1907.
156. Grabner H. Die Funktionstheorie Hugo Riemanns und ihre Bedeutung für die praktische Analyse. München, 1923.
157. Hindemith P. Unterweisung im Tonsatz. Theoretischer Teil. Mainz, 1937.
158. Koechlin Ch. Traité de l'Harmonie. I—II—III. Paris, 1928—1930.
159. Kurth E. Die Voraussetzungen der theoretischen Harmonik und der tonalen Darstellungssysteme. Bern, 1913.
160. Kurth E. Musikpsychologie. Berlin, 1931.
161. Louis R., Thuille L. Harmonielehre. 9. Aufl. Stuttgart, O. J. (1. Aufl. — 1907).
162. Messiaen O. Technique de mon langage musikal. I—II. Paris, 1944.
163. Persichetti V. Twentieth-century harmony. New York, 1961.
164. Rameau J. Ph. Traité de l'harmonie reduite à ses principes naturels. Paris, 1722.
165. Rameau J. Ph. Génération harmonique ou Traité de musique théorique et pratique. Paris, 1737.
166. Riemann H. Präludien und Studien. Gesammelte Aufsätze zur Aesthetik, Theorie und Geschichte der Musik. Bd. I. Frankfurt, 1895.
167. Riemann H. Grosse Kompositionslehre. I—II. Berlin—Stuttgart, 1902—1903.
168. Riemann H. Handbuch der Harmonielehre. 4. Aufl. Leipzig, 1906 (1. Aufl. — 1880).
169. Schenker H. Neue musikalische Theorien und Phantasien von einem Künstler. Bd. 1: Harmonielehre. Stuttgart—Berlin, 1906.
170. Schönberg A. Harmonielehre. 3. Aufl. Wien, 1922 (1. Aufl. — Wien, 1911).
171. Schoenberg A. Structural functions of harmony. New York, 1954.
172. Sikorski K. Harmonia. I—II—III. Krakow, 1948—1949.
173. Suremain-Missery A. Théorie acoustico-musicale, ou de la doctrine des sons rapportée aux principes de leur combinaison. Ouvrage analytique et philosophique. Paris, 1793.
174. Vogel M. Der Tristan-Akkord und die Krise der modernen Harmonielehre. Düsseldorf, 1962.

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие 3

РАЗДЕЛ ПЕРВЫЙ

ГАРМОНИЯ И ОБЩИЕ КОНСТРУКТИВНО-ЛОГИЧЕСКИЕ ПРИНЦИПЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ ОРГАНИЗАЦИИ

Глава I

Понятие о гармонии. Роль гармонии в музыкальном целом

§ 1. Гармония. Ее связи с другими факторами музыкального целого 9
§ 2. Художественно-конструктивная роль гармонии 11
§ 3. Учение о гармонии как область теоретического музыкознания и как учебная дисциплина 12

Глава II

Конструктивно-логические принципы музыкальной организации

§ 1. Музыкальная организация и ее истоки 13
§ 2. Принцип взаимодействия двух конструктивных планов — частного и общего 17
§ 3. Принцип субординации в соотношениях частей музыкального целого 22
§ 4. Принцип взаимодействия устойчивости и неустойчивости . . 24
§ 5. Принцип условной константности объема целого 26
§ 6. Принцип функциональной вариантности в соотношении факторов целого 29
§ 7. Принцип взаимодействия разнородных стремлений — реализующихся и не реализующихся до конца 31
§ 8. Принцип неограниченного интонационно-смыслового обновления тождественных звуковых структур 34
§ 9. Принцип поляризации и синтеза однопорядковых явлений . . 40

РАЗДЕЛ ВТОРОЙ

ГАРМОНИЧЕСКАЯ ВЕРТИКАЛЬ И ВИДЫ СОЗВУЧИЙ

Глава III

Аккорд и неаккордовые сочетания

§ 1. Созвучие. Гармоническая вертикаль в ее явной и скрытой форме 46
§ 2. Определение аккорда 48

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

§ 3. Константность и изменяемость аккорда 57
§ 4. Целостность и расчлененность аккорда 60
§ 5. Гармоническое и мелодическое интонирование созвучия-вертикали. Двойственная сущность эффекта альтерации 62
§ 6. Историческое развитие структуры аккорда 68
§ 7. Неаккордовые сочетания 71
§ 8. Взаимодействие аккордов и неаккордовых сочетаний. Структурно-семантические формы и контекстные функции созвучий . . 73
§ 9. Созвучия промежуточного типа. Мнимые и условные аккорды . 80

Глава IV

Консонанс и диссонанс как факторы гармонии

§ 1. Консонанс и диссонанс. Основные сферы их действия . . . 90
§ 2. Консонанс и диссонанс в интонационно-структурной организации созвучия 93
§ 3. Простые и сложные соотношения консонанса и диссонанса. Скрытые консонансы и диссонансы 98
§ 4. Уровни консонантности и диссонантности. Реальная и подразумеваемая соотнесенность диссонанса с консонансом 100
§ 5. Консонанс и диссонанс как целостное двуединство 102

Глава V

Неаккордовые тоны

§ 1. Общие понятия об аккордовых и неаккордовых тонах . . . 105
§ 2. Классификация неаккордовых тонов 110
§ 3. Неаккордовые тоны на сильной доле такта. Задержания . . 111
§ 4. Неаккордовые тоны на слабой доле такта. Проходящие и вспомогательные ноты, предъем, камбиата 114
§ 5. Неаккордовые тоны второго порядка 120

РАЗДЕЛ ТРЕТИЙ

ЛАДОВЫЕ И ФОНИЧЕСКИЕ ФУНКЦИИ ГАРМОНИИ

Глава VI

Ладовая организация и ее компоненты

§ 1. Понятие о ладе, ладовой системе музыкального мышления, ладовой структуре и ладотональности 123
§ 2. Взаимосвязь лада, мелодии и гармонии 128

Глава VII

Основные ладовые функции

§ 1. Общее понятие о ладовых функциях 130
§ 2. Функция тоники (T) 131
§ 3. Условия возникновения тонической функции тона или созвучия. Формы тонического созвучия 134
§ 4. Функции доминанты и субдоминанты (D и S) 137

§ 5. Ладофункциональная систематика созвучий. Созвучия нижней и верхней медианты как особые компоненты ладофункциональных групп S и D 142
§ 6. Медианта как особая ладовая функция двух разновидностей (M_S и M_D) 147

Глава VIII

Переменные ладовые функции

§ 1. Понятие об основных и переменных ладовых функциях . . 151
§ 2. Гармонические и мелодические основные и переменные ладовые функции 155
§ 3. Условия, способствующие проявлению переменных ладовых функций 159
§ 4. Соотношение интенсивности основных и переменных ладовых функций 161
§ 5. Основные и переменные ладовые функции в различных историко-стилистических условиях 162

Глава IX

Фонические функции гармонии

§ 1. Понятие о фонизме и фонических функциях 164
§ 2. Соотношения фонических и ладовых функций гармонии . . 168
§ 3. Условия, способствующие интенсивности фонических функций гармонии 170
§ 4. Первичные и вторичные свойства ладовых и фонических функций гармонии 172

РАЗДЕЛ ЧЕТВЕРТЫЙ

ВИДЫ ЛАДОВЫХ СТРУКТУР

Глава X

Простые ладовые структуры

§ 1. Общая классификация ладовых структур 174
§ 2. Мажор и минор как основные виды ладовых структур . . . 175
§ 3. Мажор и минор. Их первичные и вторичные структурные признаки 179
§ 4. Диатонические варианты мажора и минора 184
§ 5. Соотношение различных форм мажора и минора в историческом плане 192

Глава XI

Составные ладовые структуры

§ 1. Общие понятия о составных ладовых структурах 196
§ 2. Переменные ладовые структуры 201
§ 3. Мажоро-минорные структуры 207
§ 4. Политональные структуры 219

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

РАЗДЕЛ ПЯТЫЙ

ДИАТОНИКА И ХРОМАТИКА. ЭНГАРМОНИЗМ

Глава XII

Ступенный состав ладовой структуры

§ 1. Понятие о ступенном составе ладовой структуры и его свойствах 234
§ 2. Понятие о звукоряде. Два основных вида звукорядов . . . 238

Глава XIII

Диатонический звукоряд. Диатоника

§ 1. Определение и общая характеристика 241
§ 2. Формы диатонических звукорядов 245

Глава XIV

Хроматический звукоряд. Хроматика

§ 1. Определение и общая характеристика 250
§ 2. Структура полного хроматического звукоряда. Хроматика первого и второго порядка 254
§ 3. Разомкнутость хроматического звукоряда 261
§ 4. Диатоническая и хроматическая координация ступеней. Диатоника второго порядка 266
§ 5. Альтерация. Внутритональная и модуляционная хроматика. Система обозначений хроматических ступеней 273
§ 6. Мелодическая природа хроматики 276
§ 7. Особые виды хроматических структур 277
§ 8. Общий взгляд на хроматику (выводы) 282

Глава XV

Энгармонизм

§ 1. Определение и общая характеристика. Энгармонические замены и переключения 287
§ 2. Энгармонические модуляции 289
§ 3. Общее значение энгармонических переключений 296
§ 4. Энгармонизм и темперация 297

РАЗДЕЛ ШЕСТОЙ

ЛАДОТОНАЛЬНАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО ЦЕЛОГО

Глава XVI

Родство тональностей

§ 1. Основные проблемы ладотональной организации музыкального целого 301
§ 2. Вопрос о родстве тональностей в теории музыки 302
§ 3. Ладофункциональный критерий тонального родства. 307
§ 4. Дополнительные факторы тонального родства 309
§ 5. Принцип тонального родства и классификация тональностей . 314

Глава XVII

Модуляция

§ 1. Взаимодействие тенденций тональной замкнутости и модуляционности как основа формирования ладотональной организации . 319
§ 2. Виды и формы модуляции 325

Глава XVIII

Тональная структура музыкального целого

§ 1. Ладофункциональная основа тональной структуры 328
§ 2. Ладофункциональная основа тональной структуры в соотнесении с общими контурами музыкальной формы 332
§ 3. Фоническая основа тональной структуры 336
§ 4. Принцип тональной структуры музыкального целого . . . 338

Глава XIX

Терцовые ряды созвучий и тональностей

§ 1. Общее понятие о терцовых рядах созвучий и тональностей . 342
§ 2. Диатонические терцовые ряды 343
§ 3. Хроматические терцовые ряды 345
§ 4. Виды хроматических терцовых рядов 348

Глава XX

Секвенции

§ 1. Общие сведения. Положение секвенций в музыкальном целом . 356
§ 2. Структура звена секвенции. Число звеньев и принцип их сочленения 359
§ 3. Общая классификация секвенций 360
§ 4. Внутритональные и модулирующие секвенции 361
§ 5. Секвенции с вертикальными перестановками голосов . . . 364
§ 6. Свободные виды секвенций 367
§ 7. Консеквентные повторения 368

РАЗДЕЛ СЕДЬМОЙ

МУЗЫКАЛЬНАЯ ТКАНЬ. ФАКТУРА

Глава XXI

Музыкальная ткань и ее факторы

§ 1. Понятие о музыкальной ткани, ее факторах и системе их взаимодействия 371
§ 2. Координаты музыкальной ткани 374
§ 3. Фактура и ее функции в музыкальной ткани 377

Глава XXII

Голосоведение

§ 1. Понятие о голосоведении. Две формы гармонической горизонтали 381
§ 2. Мелодическая линия. Плавное движение и скачки. Абсолютные и относительные виды плавного движения и скачка 384

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

§ 3. Фактурные функции голосов музыкальной ткани 386
§ 4. Виды совместного движения голосов 400
§ 5. Реальные и дублирующие голоса. Многоголосные мелодии . . 403
§ 6. Явные и скрытые голоса музыкальной ткани. Явное и скрытое голосоведение. Строгое и свободное голосоведение . . . 408
§ 7. Восходящие и нисходящие мелодические линии. Расходящиеся и сближающиеся ходы 417

Глава XXIII

Общие основы гармонического варьирования. Вертикально-подвижная гармония

§ 1. Понятие о гармоническом варьировании 425
§ 2. Вертикально-подвижная гармония 429
§ 3. Показатели вертикально-подвижной гармонии в условиях диатоники 435
§ 4. Показатели вертикально-подвижной гармонии в условиях хроматики 441
§ 5. Вертикально-подвижная гармония в ее отношениях к вертикально-подвижному контрапункту. Горизонтально-подвижная гармония 458
Литература 466

72190
БИБЛИОТЕКА
Харьковского государственного
института искусств

Г82 **Григорьев С. С.** Теоретический курс гармонии: Учебник — М.: Музыка, 1981. — 479 с., нот.

Книга профессора Московской консерватории С. С. Григорьева представляет собой учебник по специальному курсу гармонии для теоретико-композиторских факультетов музыкальных вузов и охватывает круг тем, образующих научно-теоретическую часть этого курса. Одновременно книга является исследованием важнейших музыкально-теоретических проблем, содержит ряд новых научных положений, определяющих существенные общие и частные свойства гармонии. Исходя из методологических основ классического русского и советского музыкознания, автор рассматривает явления гармонии на материале музыки различных эпох и стилей.

Г $\frac{90204—386}{026(01)—81}$ 520—81 4905000000 78